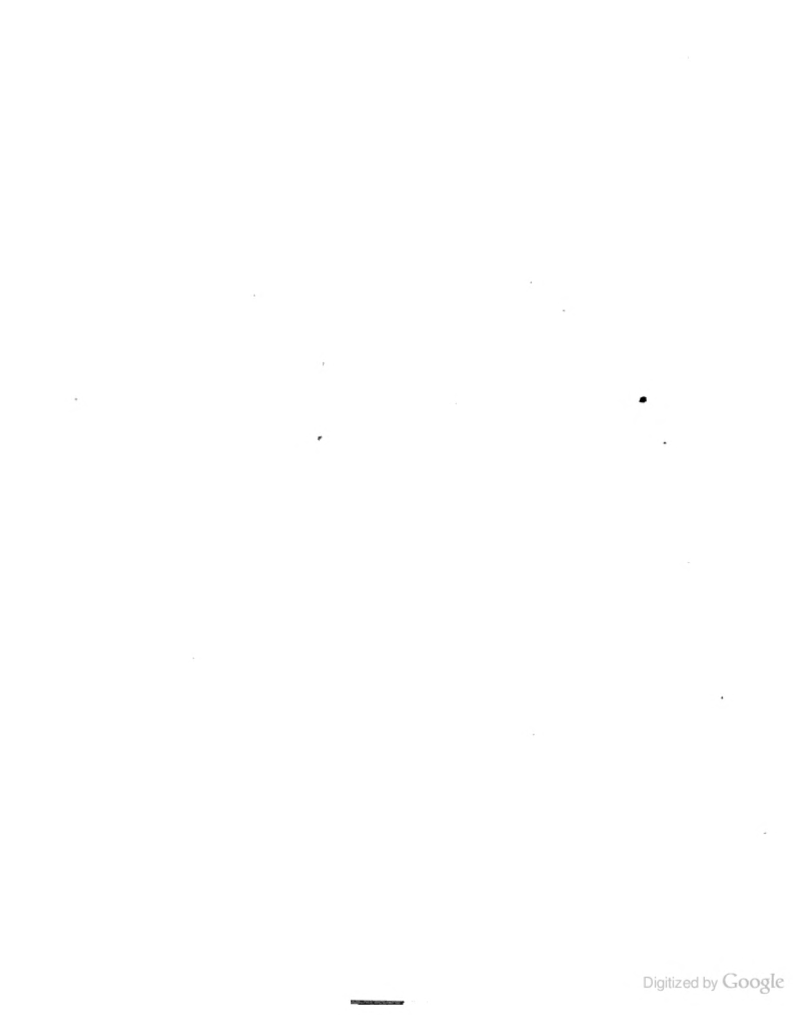
Die chronik des deutschen dramas; 1900-1926

Julius Bab






OTTO HARRASSOWITZ
BUCHHANDLUNG
: LEIPZIG :



NEUE AUFLAGE
DER
NEUEN WEGE ZUM DRAMA
(ERSTE HÄLFTE)

DIE CHRONIK DES DEUTSCHEN DRAMAS

VON

JULIUS BAB

ERSTER TEIL
1900—1906

OESTERHELD & CO. / BERLIN

INHALT VON
BAND ZWEI BIS VIER
AM SCHLUSS DES BUCHES

INHALT

VORWORT ZUR NEUEN AUSGABE

Die Studien, die ich vor 12 Jahren als „Neue Wege zum Drama", vor 4 Jahren als „Der Wille zum Drama" herausgab, diese zwei starken Bände erscheinen jetzt wieder zu vier kleineren gewandelt — unter neuer Flagge, in neuer Einteilung, aber im Wesenskern unverändert. Eine kritische Chronik des deutschen Dramas, das waren ja diese Arbeiten von Anbeginn, und jeder Schritt führte hier zu einem doppelten Ziel, einem zeitlichen und einem zeitlosen: Das Ringen der Zeitgenossen mit dem Problem der dramatischen Form betrachten, das hieß, auf einem recht lehrreichen Umwege in die Seelentiefe der Zeitgeschichte eindringen; es hieß aber zugleich aus so vielem Gelingen und Versagen heraus immer vollständiger die Idee der dramatischen Form ermessen und das zeitlose Gesetz menschlichen Daseins, das sich in ihr verbirgt. — Da jeder Kritiker selbst ein Zeitgenosse ist, der im Kampf mit den besonderen Bindungen seines Daseins langsam den nie endenden Weg zur Erkenntnis des reinen Wesens ansteigt, so ist es notwendig, daß sich auch sein Maßstab langsam ändert und mit ihm sein Gefühl und Urteil gegenüber zeitgenössischen Leistungen. Aber ich glaube, jede Sammlung von Kritiken hat den doppelten Sinn, das Kritisierte und den Kritiker in seiner Entwicklung darzustellen. So hieße es, den Lebenswert dieses doppelten Zeitdokuments zu Gunsten eines falschen Scheins von Unfehlbarkeit beschädigen, wollte ich den Versuch machen, all diese, zum Teil bald ein halbes Menschenalter zurückliegenden Kritiken auf das Niveau meines heutigen — hoffentlich auch nicht endgültigen! — Urteils zu bringen. Der aufmerksame Leser wird also

unschwer entdecken, daß über manche Sachen und über manche Personen mein Urteil im Laufe der Jahre nicht ganz dasselbe geblieben ist. Aber ich denke, er wird mir das Menschenrecht des Widerspruchs zubilligen und wird vielleicht erkennen, daß die Schwankungen meines Gefühls nicht stärker sind, als es die lebendige Entwicklung einer in ihrer Grundrichtung doch ziemlich festen Individualität mit sich bringt.

Geändert also habe ich nirgends Grundanschauungen und Urteile. Ich habe nur rein Formales verbessert, einige Sachirrtümer richtiggestellt, ein paar erledigte Aktualitäten beseitigt und hier und da kleine Ergänzungen geschaffen, die mir im Sinne der alten Ausführungen möglich und nützlich schienen.

Die großen Essays über die „vollendeten" unter den Dramatikern, die als ein tröstlicher zweiter Teil dem „Willen zum Drama" mitgegeben waren, bleiben in diesem Zusammenhang füglich fort und werden später vielleicht einmal in einer Sammlung literarischer Porträts Aufnahme finden. Im übrigen gehen die beiden alten Bücher nun unverändert als die vier ersten Teile meiner Chronik des deutschen Dramas in die Welt und wenn das Geschick es gestattet, so soll ihnen im Jahre 1923 ein fünfter Teil folgen, der die Entwicklung seit 1918 darstellt. Und es ist die Meinung in solcher Art fortan in jedem Jahrfünft vom Stande der dramatischen Produktion in Deutschland (der gespielten und der ungespielten, der gedruckten und nach Möglichkeit auch der ungedruckten!) Bericht zu geben — „solange diese Maschine uns zugehört".

Julius Bab.

Berlin, Frühjahr 1922.

PROLOG

VOM WESEN DER KRITIK

Kritisieren heißt scheiden, trennen. Es kann also als geistige Funktion nur die Bewältigung eines Gesetzten durch begriffliche Zerlegung bedeuten. Im Gegensatz zur Erfassung durch künstlerische Gestaltung.

Kritisieren, zerlegen kann ich die Gebilde des gleichen Stoffs nach verschiedenen Gesichtspunkten sehr verschieden. Als Volkswirt „kritisiere" ich die neue Leistung eines Tierzüchters anders als der Zoologe — ich gliedere sie andern Erkenntnisgruppen ein, weil eine andere Zweckidee mich treibt, und weil ohne solch treibenden Willen im letzten Grunde alles, die „reine" Kunst wie die „objektive" Wissenschaft, zur sinn- und wertlosen Spielerei wird. Eine künstlerische Hervorbringung kann von sehr vielen Standpunkten aus kritisiert werden; die am häufigsten eingenommenen sind: der ästhetische und der kulturhistorische. Der Ästhetiker betrachtet das Kunstwerk an sich, er will durch Zerlegung „ent-scheiden" (!), ob und wieweit und wodurch eine Wirkung, wie wir sie „künstlerisch" nennen, überhaupt zustande kam. Der Kulturhistoriker nimmt die Existenz der künstlerischen Leistung einfach hin und gliedert sie dem größeren Kreise gleichzeitiger Lebensäußerungen ein, in welchem ein Kunstwerk durch Vergleichung mit religiösen, wissenschaftlichen, sozialethischen, politischen, ökonomischen Werten gemessen und erkannt wird. Ich bin nun keineswegs in dem Sinne und Grade ein Anhänger des l'art pour l'art, daß ich ästhetische Kritik eines Kunstwerks für die einzig erlaubte und förderliche hielte; im Gegenteil scheint es mir höchst

nötig, immer wieder den Blick darauf zu richten, daß die Kunst ihren treibenden Säften und ihren Früchten nach doch nur ein Ast am großen Baum des Lebens ist, dessen ungeheure Breite am ehesten ein kulturgeschichtlich gerichteter Blick umspannt. Eine Kunst, die vergißt, wie sie ganz oder gar durch das Leben und für das Leben ist, die das „Kulturgewissen" verliert, verkümmert schnell zu einem müßigen Spiel. Die kulturpsychologische Kritik des Kunstwerks darf also nicht fehlen. Anderseits muß zweierlei festgehalten werden: die Kritik eines Kunstwerks darf schließlich nicht ganz ohne jede ästhetische Betrachtung vor sich gehen. Bei einigen unsrer Kunst- und Literatur-Richter ist es nämlich nachgerade so weit. Ihnen wird jedes Bild und jede Dichtung ausschließlich Anlaß zu nationalpolitischen, sozialethischen, religionsphilosophischen Expektorationen — je nach dem Geschmack des einzelnen Kritikers. Da ist doch zu sagen: wenn eine neue Maschine hergestellt ist, so muß eher als der Nationalökonom über ihren wirtschaftlichen Wert, der Techniker über ihre mechanische Möglichkeit und Brauchbarkeit gehört werden. Gewiß, eine prachtvoll funktionierende und unwirtschaftliche Maschine ist eine leidige Spielerei — aber ein unter Umständen höchst segensreicher Apparat, der nur leider nicht funktioniert, ist eine lächerliche Utopie. Eine Kritik, die sich über die kulturelle Bedeutung eines Werks ereifert, ohne ästhetisch nachgeprüft zu haben, ob denn die künstlerische Lebenskraft, die allein die Kultur überhaupt berührt, in der „göttlichen Maschine" steckt: solche Kritik ist häufig nicht weniger lächerlich. Also die ästhetische Kritik darf nicht fehlen, sie darf auch nicht h i n t e r der kulturellen, die sie durch einen

ästhetisch negativen Befund überflüssig machen kann, herhinken. Das ist das eine.

Das andere ist ein Gebot geistiger Reinlichkeit und besagt, daß man nicht eine Erkenntnisquelle durch die andre trüben, daß der ästhetische Späher sich den Blick nicht durch kulturphilosophisches Schielen verderben soll. Gewiß folgt noch eine andre, vielleicht höhere Wertung: die geistige Einordnung eines Werks n a c h der ästhetischen Untersuchung. Es geht aber durchaus nicht an, die weiter gespannten Kategorien jener Sphäre und die ästhetischen Begriffe gleichzeitig zur Anwendung zu bringen; ästhetische Blößen stillschweigend mit dem Mantel kultureller Qualitäten zu bedecken, und umgekehrt. Diese weitverbreitete Praxis scheint mir eine einzige Denkunsauberkeit.

Solange ich also ästhetische Kritik betreibe, auf die Erkenntnis von Ursache und Wesen der künstlerischen Wirkung ausgehe, habe ich es lediglich mit den Kunstformen zu tun. Mit F o r m e n: kein Kunstwerk als solches ist anders erkennbar, denn als eine planvoll gefügte Anordnung sinnlicher Zeichen — akustischer in der Musik, optischer in der Malerei, sprachlicher in der Poesie. Wie jeder lebendige Organismus, so bedarf das Kunstwerk, um erkannt, ins Reich des Lebens eingegliedert werden zu können, zunächst morphologischer, anatomischer, physiologischer Untersuchung. Dies ist die Arbeit des ästhetischen Kritikers; hat er es erst nach Erscheinung, Organisation, Funktion als lebendiges Kunstwesen einer bestimmten Art erkannt, so mag über die letzten rätselhaften Quellen seiner Lebenskraft der Biologe, der Kulturphilosoph seine sehr nötigen Hypothesen stellen — nicht eher.

Eine ästhetische Untersuchung über Dichtungen ist also im Grunde nur eine ganz bestimmte Anwendung der Sprachkritik. Sie hat die Aufgabe, die besonderen Anordnungen der Worte, die Sprachformen alias „Stile" zu erkennen, die jene Erregung unsrer Psyche im Gefolge haben, die wir künstlerisches Erlebnis benennen. Das Wesen der Sprache, die ja keine „rein" sinnliche, sondern eine auf die Zentrale des ganzen psychischen Lebens gerichtete Funktion ist, die bei einem Kulturvolk in sehr flüchtigen Gedächtniszeichen die Lebensleistung der hundert großen und der Milliarde kleiner Geister von vielen Jahrhunderten zusammenfaßt, dies Wesen der Sprache schließt freilich bei Erfassung der einzelnen Sprachelemente ein gut Teil kulturgeschichtlichen Erwägens ein. Andre aber als die in den Darstellungsmitteln bereits inkarnierten Kulturmächte gehen den ästhetischen Kritiker eines Wortwechsels nicht an. Er hat lediglich von den Formen oder Stilen der Sprachkunst zu handeln.

Gegen diese Art der Kritik erhebt sich nun immer wieder der behaglich höhnische Einwand: dies ganze Spintisieren über die Formen, d. i. das Wesen der Kunst, die Stile sei ja überflüssig; auf das allein wichtige Schaffen der Künstler habe ja alle Theorie doch keinen Einfluß. Dies ist zunächst einmal gar nicht wahr. Denn rechte Erkenntnisse bleiben nicht als tote Formeln im Gehirn liegen, sondern sie steigen in Blut und Nerven herab und mischen schließlich den Willen ihrer Weisheit unsern unwillkürlichen Taten bei. Lessing, Hebbel, Otto Ludwig haben sicher mehr noch durch ihre Theorie als durch ihr Beispiel gewirkt — nicht weil sie Rezepte gaben, nach denen man Dramen anfertigt, sondern weil ihre theoreti-

sche Leidenschaft das Gefühl für den lebendigen Wert der dramatischen Form, ihren Ausdruckswert mächtig steigerte. Aber dies ist gar nicht die Hauptsache! — Der Kritiker von wirklichem Beruf sollte endlich den hochmütigen Artistenwahn zerbrechen, als ob die kritische, d. h. begriffssprachliche Äußerungsform des Menschengeistes etwas Sekundäres sei, das seinen Wert erst dadurch erhält, daß es der künstlerischen Äußerungsart nützt. In der kritischen Produktion ringt ein individueller Geist ebenso machtvoll um Ausdruck, um Selbstentfaltung, wie in irgendeiner Kunstform. Die Offenbarung eines Kritikers bildet allerdings den letzten Wert der Kritik — nichts andres.

Freilich eines „Kritikers"! Der dient der Reinigung der Wertgefühle auf diesem Gebiete schlecht, der zwar den Persönlichkeitsausdruck als Wert einer Kritik erkennt, als Mittel dieses Ausdrucks aber die impressionistische Wiedergabe eines Kunsteindrucks, einer genossenen Stimmung bezeichnet. Denn solche psychische Berichterstattung ist in jedem Falle etwas andres als Kritik und im glücklichsten Falle eine Dichtung aus zweiter Hand, ein Dichten über Dichter. Wer so die Kritik zu einer Art schwächlicher, begrenzter Kunst macht, nimmt ihr an inhaltlicher Selbständigkeit, was er ihr an formaler Souveränität gibt.

Diese bequemen Epikuräer haben es freilich leicht, das Suchen begrifflicher Prägungen für die Formen und Stile der Kunst zu bespötteln. Sie wissen nichts von der heiligen Wollust des Begreifens, die den kritischen Geist mit gleicher Inbrunst um die begrifflichen, wie den dichterischen Geist um die sinnlich suggestiven Sprach-

zeichen für ein Erlebnis ringen läßt. Der kritische Geist will dem künstlerischen weder dienen noch ihn nachahmen. Er will wie jener die Welt noch einmal geben — aber in seinen besonderen Zeichen, in den Zeichen begrifflichen Denkens. Gleich elementar und groß steht von Anbeginn neben dem künstlerisch-gestaltenden der philosophisch-kritische Trieb in der Menschheit. Was wir im engern Sinne „Kunstkritik“ nennen, hat Sinn und Eigenrecht als Ausstrahlung dieses philosophischen Erkenntnistriebes auf die Einzelerscheinungen in jenem Kreise von Erfahrungen, der uns „Kunst“ heißt.

Ausdruck einer Persönlichkeit, die ein künstlerisches Erlebnis durch das Mittel begrifflicher Entscheidung verarbeitet — das ist das Wesen der Kritik.

DIE GENERATION VON 1890

DER BEFUND

Anno 1895 war man ein aschgrauer Pessimist und beinahe ein schlechter Mensch, wenn man nicht glaubte, daß die große neue Blüte des deutschen Dramas dicht bevorstehe und beinahe schon da sei! Der kampffrohe Enthusiasmus der „Freien Bühne" zitterte noch nach im jüngern Teil des literarischen Publikums, und die Fülle neuer Talente, die in so kurzer Zeit zutage traten und deren Namen sich in dem halben Jahrzehnt von 1890 bis 1895 wie starke, frohe Versprechungen ins Licht der Bühne drängten, diese üppig wuchernde, jäh aufschießende Fülle schien jede Hoffnung zu rechtfertigen. Wenn nach der schlimmsten, lebenverlassensten Zeit, die die deutsche Kunst je durchgemacht hat, wenn nach den Jahren, wo Lindaus und Blumenthals „ernste Dramen" die Szene beherrscht hatten, ein Talent von der Reinheit und Inbrunst Gerhart Hauptmanns die Bretter eroberte, wenn Halbes „Jugend", Hirschfelds „Mütter", Schnitzlers „Liebelei" Schlag auf Schlag neue Bühnendichter, wirkliche Dichter, anzukündigen schienen — wenn Holz und Schlaf und Hartleben und Rosmer und andre mehr lauter, lauter neue deutsche Dramatiker schienen — wer hätte da nicht schwärmen dürfen? Wer hätte nicht im berückenden Morgenlicht des neuen Tages sich ein wenig in den Physiognomien irren und auch Leute wie Wolzogen, selbst Sudermann, ja sogar Fulda, die doch in aller Reinlichkeit den uralten Typus des handwerksfesten, modebeflissenen Bühnenarbeiters darstellten, für neue Dichter halten können?! Soviel neue Talente — und dazu ein neuer Stil, der neue Realismus, auch Naturalismus genannt, der all diesen jungen Kräften

gemeinsames Gut schien, sie als eine Schule, als Träger einer einheitlichen Bewegung wirken ließ — wer hätte nicht glauben, hoffen und weissagen sollen: Der Tag des großen neuen deutschen Dramas steht vor der Tür.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Was man zuerst als argen Irrtum erkannte, das war der „neue Stil". Der von Holz entdeckte, von Brahm gepflegte „Naturalismus" ist wohl die bislang absurdeste Verirrung in der großen Geschichte der Ästhetik. Daß ein Menschenalter nach Hebbels Tode noch derlei Kunsttheorie in Deutschland ernsthaft und wirksam geäußert werden konnte, ist der stärkste Beweis, wie sehr dem Volk der Dichter und Denker im Zeitalter Darwins und Bismarcks jede ästhetische Bildung abhanden gekommen war.

„Freunde, ihr wollt die Natur, nachahmend, erreichen
— o Torheit!
Kommt ihr nicht über sie weg — bleibt ihr auch unter
ihr stehn."

Man blieb sehr weit unter ihr stehn. Man fühlte bald, daß die Kunst, die „die Tendenz hatte, möglichst genau wieder Natur und nichts als Natur zu werden", ein Unding war, das nur durch Inkonsequenz gegen sein ausgesprochenes Prinzip bestand, und daß sie, soweit der Einfluß ihres Prinzips reichte, für ewig ausgeschlossen war von dem heiligen Kreise der großen erschütternden Wirkung, die wahre Kunst übt — eben deshalb übt, weil sie in einem erneuten Schöpfungsakt die Dinge der Natur einer höheren Form einordnet, so etwa wie die schöpferische Natur die roheren Elemente im Organismus schon einmal zu einem neuen Formsinn verband. — —

Die Unfruchtbarkeit des neuen Stils für das große Drama empfand man schnell. Das große Drama — das hieß ja den Kampf der überindividuellen geheimen Kräfte zeigen, die im Leben, in der Natur stets empfunden, nie angeschaut werden. Diesem Kampf sichtbare Form leihen, das hieß ja, von der „Natur", im hölzernen Sinne der Wirklichkeitsdogmatiker, sich so schneidend wie denkbar abwenden. In der Tat ist denn auch keiner der jungen Bühnennaturalisten von 1890 dem „Programm" jemals treu gewesen. Aber wenn das Prinzip sich als Hemmung erwies — konnte man nicht ohne, nicht gegen die Theorie siegen? So gewiß das Holz-Brahmsche Dogma ein Armutszeugnis für den ästhetischen Geist der Zeit war — daß neues Leben, neues Kunstgefühl auferstanden war in der neuen Generation, das bewies die Flut der jungen Talente doch zweifellos. Konnte nicht der gesunde Instinkt die neuen Kräfte abseits von aller theoretischen Einsicht doch zum großen Ziele führen? — Gewiß konnte er! Wenn nur die Kräfte ausreichten — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Ich glaube, man ist sich heute ziemlich einig: Die Generation von 1890 hat uns das neudeutsche Drama großen Stils nicht geschenkt, und sie wird es uns auch nicht mehr schenken. Über die gröbsten Fälle ist man sich ja heute einig: daß weder das Sudermannsche Geschäftsverfahren, die Zuschauernerven tunlichst zu reizen, noch das Fuldasche, selbige Nerven tunlichst zu streicheln, zum Stil eines neuen Dramas führt, das haben inzwischen wohl auch Schwachbegabte begriffen. Man sieht auch ein, daß kein Wesensunterschied ist zwischen solchen geborenen Bühnenarbeitern und den gefallenen Dichtern,

denen, die den innern Besitz, bei dessen Gestaltung sie einmal Künstler waren, völlig verausgabt haben und die doch aus Selbsttäuschung, Eitelkeit, wirtschaftlichem Bedürfnis und Gewohnheit beim Metier bleiben und kaltlächelnd jedes Jahr ihr Theaterstück herstellen. Daß ein Mann wie Max Dreyer in diesem Falle ist, das bestreitet heute kaum noch ein Einsichtiger — aber wird selbst das verhängnisvolle Wohlwollen der guten Freunde sich noch lange der Einsicht verschließen können, daß auch die Dichter der „Jugend" und der „Mütter" zu diesen Frühverarmten gehören? Schnell und gründlich Verarmte, denen doch Einsicht oder Mut gebrach, um ehrlich zu entsagen, und die in Stücken von fürchterlicher Ohnmacht wieder und wieder — qualvoll und quälend — poetische Fruchtbarkeit vortäuschen wollen?

Viele bleiben also nicht aus der großen Schar der Talente, die man vor einem Menschenalter frohlockend begrüßte.

Aber wie viele von Goethes Jugendgenossen hatten denn eine Entwicklung, die sie zu reifem Werk und geschichtlich großer Person hinaufführte? Die Menge tut es wahrlich nicht, und einer Zeit ist gelungen, was ihren Führern, ihren Besten gelang. Zuletzt bleibt allein die Frage von Belang: wie weit sind die ganz wenigen stärksten Geister der Generation von 1890 gelangt?

Nun ist gar kein Zweifel, daß der Sturm, der in den achtziger Jahren des vorigen Säkulums durch das junge Deutschland wehte, reichen Samen mitgetragen hat, daß die Wellen sozialer und ethischer Leidenschaft, die er aufwühlte, im besonderen unsre Literatur aus dem Blachfeld witziger und aufklärerischer Plaudereien wieder zur Höhe heftigen Willens und Leidens, zur Höhe elementar-

seelischen Anteils gehoben haben, und daß die Generation in Persönlichkeiten wie Liliencron, Dehmel und Hauptmann, und auch George, Hofmannsthal und Rilke, den Brüdern Mann und Mombert eine Tiefe und Reinheit des Selbstgefühls, und damit eine Kraft des künstlerischen Ausdrucks erlangt hat, die sie gewiß den reichen Geschlechtern der Kunstgeschichte zuweist.

Aber etwas ganz anderes ist unsere besondere Frage, ob diese Generation zu der speziellen Kunstform des Dramas gelangt ist?

Konnte das Lebensgefühl, von dem diese Generation ausging, sich so entwickeln, daß diese Dichter der reinen dramatischen Form, teilhaft wurden? — Denn es ist ja nichts Zufälliges, in was für Kunstformen ein Geschlecht seinen Geist, sein Gefühl, seinen Willen zu ergießen vermag! Das Drama aber ist diejenige Dichtform, in der der Schöpfer sein Weltgefühl lediglich durch den Schein redend gegeneinander bewegter Menschen ausdrückt; es kann deshalb nur zur Blüte gelangen, wo der sozial bewegte, handelnde, redende Mensch dem Dichter die höchste, vollste Offenbarung des Weltgeheimnisses ist. In solcher Art Menschen-Religiosität vollendete der Renaissancedichter Shakespeare die dramatische Form; in solcher Art von Frömmigkeit begann das klassische deutsche Drama: die Aufklärungsbegriffe wurden von leidenschaftlichem Gefühl zum Humanitätsideal, zur neuen Menschenreligion der Iphigenie umgeschmolzen. So ward abermals dramatische Dichtung möglich.

Die Frage erhebt sich: konnte diese Generation, die von einem düstern Naturglauben, von Pessimismus und Skepsis ausging, es in aufrecht freudiger Menschenfrömmigkeit weit genug bringen, um im Spiel handelnder Menschen ihr Symbol, ihre Erfüllung zu finden? Konnte ihr der Mensch wieder so wichtig werden, so sicher, so heilig, das Handeln so nötig, so erhaben, das gesellig gesprochene Wort so bedeutsam?

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Unter den Meistern, an denen sich die Generation von 1890 bildete, unter diesen Weckern des Gewissens, diesen Erschütterern aller faulen Tradition, war nur e i n e r, der sich der szenischen Form bediente. Neben die Epiker Zola und Tolstoi, die Lyriker Verlaine und Baudelaire, den Hymniker Nietzsche stellte sich der Dramatiker I b s e n. Jene, die da meinen, daß wir wirklich von dieser Generation ein großzügiges und echtes Drama deutscher Sprache erhalten haben, müssen notwendig Ibsen zum Ahnherrn des neuen deutschen Dramas machen. Alfred Kerr hat anno 1896 den deutschen Dramatikern Ibsen als „Ahnherrn" vorgestellt. — — So wird es unser erstes Problem, zu erkennen, wie dieser Meister selber zur dramatischen Form steht. „I b s e n a l s D r a m a t i k e r" ist unser nächstes Thema.

IBSEN ALS AHNHERR?

Man muß anfangen mit der Konstatierung, daß es ein Ibsenproblem gibt. Das ist nichts Selbstverständliches.

Trotz aller Bemühungen der Goethephilologen nämlich gibt es eigentlich kein Goethe-Problem, und obwohl Shakespeare für die unausrottbare Spürwut gewisser Schriftsteller bekanntlich ein „Rätsel“ ist, so ist er doch im Sinne der Menschheitsgeschichte keineswegs ein „Problem“. Die Größe dieser Erscheinungen ruht gerade darin, daß sie zwar mit viel verschiedenen Namen benennbar, aber dem unaussprechlichen Gefühl nur in einem Sinne faßbar sind. Denn in ihnen selbst sind nicht Meinungen und geistiger Widerstreit lebendig, sie sind einheitliche Geburten der Natur wie Fels und Baum. Sie sind deshalb oberhalb der Meinungen, sie sind kein Problem. Aber Henrik Ibsen ist ein Problem.

Wo dies Problem liegt, erkennen wir vielleicht am klarsten, wenn wir zwei Abbildungen nebeneinander halten, die man von Ibsen in Deutschland gemacht hat:

Roman Woerner hat das umfassendste, sorgsamste und getreuste deutsche Buch über Ibsen geschrieben. Mehr ein eng angeschmiegter Kommentar als eine persönliche Verarbeitung des Phänomens Ibsen. Woerner tritt in liebevoller Hingabe fast immer auf den Standpunkt des Autors selbst. Das gilt nicht etwa für alle Einzelheiten; der einzelnen Leistung gegenüber übt Woerner durchaus selbständige, freie und feine Kritik, er geht darin etwa so weit als ein Individuum vom Range Ibsens auch wohl in Selbstkritik gehen könnte. Über die tiefen großen Widersprüche aber geleitet Woerner

mit biographischer Selbstverständlichkeit hinweg. Er glaubt an ganz tief einschneidende Wandlungen, die von Epoche zu Epoche veränderte Lebensumstände bewirkt hätten, — während es eben das Ibsen-Problem ist, die eine unzerstörbare Naturkraft „Ibsen“ herauszustellen, an der solche Umstände solche Brechungen erfahren konnten. So nennt er Ibsens römische Produktion ein Zeitalter dichterisch reiner Entfaltung und merkt andrerseits für seine modernen Dramen sehr wohl einen Rest französischen Einflusses als lästig an: „Das Unterstreichen und Ausdeuten von Worten und Handlungen“: — aber er nimmt diese Beobachtung einfach hin, vertieft sich nicht in das Problematische und Schwerwiegende dieser Wandlung. Er tadelt die kühl tendenziöse Mache in den „Stützen“ oder den unbelebten Allegorienbau im „Baumeister“: — aber er stellt nicht das Wesen einer Kraft dar, aus der neben dichterisch Reinem so schriftstellerisch Errechnetes mit Notwendigkeit folgen muß. Und er leitet den tiefen Pessimismus der Ibsenschen Altersdramen nur aus der besonderen Stimmung jener Lebenszeit ab, während mein Naturgefühl verlangt, hier den organischen Abschluß einer großen Entwicklung zu begreifen. So aber kann und darf Woerner sich halten, weil er, als Kommentar, mehr den Wunsch hat, der Lebensleistung dieses Mannes zu dienen als sie zu kritisch zu gestalten. Mit dieser schönen Pietät werden die Ibsenschen Dramen wohl jedes in sich vortrefflich abgeleitet und erläutert — aber nur ein entfernter, selbstherrlich erhöhter Standpunkt könnte einen Blick gewähren, der aus dem Ensemble dieser Werke das Werk und seinen Schöpfer, den rätselreichen, erkennen ließe. Woerner vermag dies nicht, weil er nicht die Distanz

nimmt, von der aus das ganze Ibsensche Dichten sich als ein Tumult widerspruchsvoller Kräfte offenbart. Mit einer Selbstverständlichkeit, die dem lebendigen Autor wohl geboten, dem Kritiker seines Wesens aber verboten ist, spricht Woener von dem Standpunkt aus, der Ibsens eigner war: er glaubt unbedingt an Ibsens Dichternatur.

Und nun das andere Bild: Bald nach dem Tode Henrik Ibsens ließ Fritz Mauthner eines seiner mehr als geistreichen ‚Totengespräche' erscheinen. Da läßt er den tapferen, kleinen Henrik vergebens um Aufnahme suchen im Reiche der blauen Maria, bei den großen Künstlern —, den Lieblingen der Götter, die da das Rechte blind erfassen mit dem Griff und es zum klingenden Werk biegen. Aber er landet im Feuersaal der schwarzen Maria, wo die großen Schriftsteller, die Krieger des Wortes, hausen. Und Swift, der größte unter ihnen, bemerkt, da Ibsen es anfangs verschmäht, sich als Dichter zwischen ihn und Voltaire, die „Tagesschriftsteller", zu setzen: „Er ist wie Molières ‚Bourgeois gentilhomme': Il dit de la prose sans le savoir!"

Aber auch damit ist das Ibsen-Problem nicht aus der Welt geschafft; es geht nicht an, den Mann einfach zu den Schriftstellern, den lediglich zweckvollen, rhetorischen Meistern des Wortes zu weisen, den Mann, der Mutter Aases Himmelfahrt gedichtet hat — eine reinere Selbsterfüllung der Phantasie, als sie dem dämonischen Willen eines Swift jemals sich hätte bilden können; und der in seinen Altersdramen einen durchgehenden Rhythmus von so bestrickender lyrischer Kraft gefunden hat, der darf auch nicht einfach einem Voltaire an die Seite gestellt werden, dessen Verschen Gott bekanntlich nur

vergeben konnte um der andern Sachen willen, die er „so leidlich gut ans Licht gebracht" hatte. Ibsen aber hat bekanntlich überhaupt nichts ans Licht gebracht als Dichtungen. Oder das, was er für Dichtungen hielt.

Aus diesem Kontrast der Mauthnerschen Anschauung mit der Woernerschen (die im wesentlichen Ibsens Selbstanschauung ist) muß sich aber das eigentliche Ibsen-Problem stellen lassen: Ein agitatorischer Schriftsteller, dem doch nur die poetische Form zugänglich ist, und ein Dichter, der Jahrzehnte lang von pädagogischen Ideen beherrscht ist, und schließlich unter bitteren Anklagen gegen alles Dichtertum vom Schauplatz abtritt. . . . Das ist das Ibsenproblem.

Solche Unterscheidung zwischen Dichter und Schriftsteller ist ganz unvermeidlich. Denn der Dichter ist ein Mensch, dessen Lebensgefühl ganz unmittelbar in Anschluß an den religiösen Mittelpunkt, an das göttliche, schöpferische Zentrum erwächst; der Dichter gebraucht deshalb alle Inhalte der Zeit nur als Symbole und die Worte lediglich als Mittel zur Erweckung dieses Grundgefühls; alle geistigen Bedeutsamkeiten, alle praktischen Wirksamkeiten der Sprache ordnen sich diesem letzten Plan unter und die Besonderheiten seiner Generation sind an seinem Werk nur als das Material sichtbar, in dem zeitlos gültige Erfahrungen der Menschheit gestaltet sind. — Der Schriftsteller, dessen Lebensgefühl in großen Individuen, wie Swift oder Rousseau, an Spannkraft und Tiefe nicht hinter dem des größten Dichters zurückzustehen braucht, hat doch einen ewig andren Weg ins Herz der Welt. Er ist ein Mann der Praxis, ihm wiegt die Erscheinungswelt, die historische Wirklichkeit, die menschliche Gesellschaft, in der er steht; die möchte er

emporführen, möchte sie entwickeln. Und die Worte sind dem Schriftsteller in Wahrheit praktische Signale, die die Gesinnung beeinflussen, den Willen richten, letzten Endes die Hände in Bewegung setzen sollen. Für diesen praktischen Zweck wird vom Schriftsteller der ästhetische, gefühlsmäßige Wert der Worte nur so eben mitbenutzt; letzten Endes aber will der Schriftsteller nicht das Gefühl erwecken, sondern den Willen bewegen. Er hat es nicht wie der Dichter mit Gott, sondern unmittelbar mit den Menschen zu tun. Er ist vor allem Vorkämpfer, Ermahner, Erzieher seiner Generation.

Da fällt es nun klar in die Augen, wie sehr Ibsen ganz unwillkürlich als Schriftsteller empfunden wird. Denn als er starb, war doch nur ein kleiner Kreis, der seiner künstlerischen Gaben gedachte, ja der seine reinsten Kunstwerke (Peer Gynt!) überhaupt nur kannte; aber viele Tausende hatten das Gefühl, daß der große Schärfer des Zeitgewissens, der Erneuerer der Moralen, der unerbittliche Verfechter der Wahrheit hingegangen sei. — Und doch — dieser Ibsen hat sich immer geweigert, als Träger praktischer Ideen, als Erzieher und Reformator zu gelten. Er hat immer nur Dichter heißen wollen und hat am Ende seines Lebens sich sogar selber bitterlich geschmäht, daß er nur Dichter gewesen sei, und daß er darüber das Leben versäumt habe.

Solche Unterscheidung zwischen Kunst und Leben, und das heißt doch wohl zwischen der Kunst und dem Leben der Praxis, der Tat, der Wirklichkeit, kann aber überhaupt nur geboren werden aus dem Geist der Romantik, die das dichterische Gefühl zu völliger Entwirklichung, zu phantastischer Weltflucht anspannte. Das formale Prinzip, das den Gestaltenden vom praktisch Handelnden trennt, zog

die Romantik ins Inhaltliche, sprengte den letzten gemeinsamen Urgrund praktischer und künstlerischer Lebensreaktion: den Willen zur Bewältigung des Wirklichen auseinander — und machte so den Künstler zu einem Außenseiter des Lebens, was doch weder Aeschylos noch Dante, weder Raphael noch Goethe gewesen waren. In der Tat, am tiefsten Quell des Ibsenschen Lebensstromes steht der Geist der Romantik, und ohne diese Tatsache aufs hellste beleuchtet zu haben, wird niemand den Weg in das Ibsen-Problem hinein finden.

Der Mensch der Romantik, der aus aller sozialen Bindung gelöste, der reine Gefühlsmensch, dessen genialischer Trieb schon fast die Schranken der Realität überfliegt und der am stumpfen Widerstand der Welt zuschanden wird, das war in irgendeiner Variation stets der Held der Ibsenschen Jugenddramatik, als sie sich noch im Stil mehr oberflächlicher Kostümromantik drapierte, als sie den Abstoß vom Wirklichen durch die Trachten alter Zeiten und fremder Länder zu gewinnen suchte. Einmal, ein einziges Mal hat, am Ende dieser Periode, Ibsen den genialen Gefühlsmenschen triumphieren lassen, hat in seinem Hakon den instinktsicheren, dämonisch-klaren Kronprätendenten über den düstern Zweifler und unsicheren Vernunftmenschen zum Sieg geführt. Auch hier aber saugt die Gestalt des dunklen Skule, breit im Vordergrund stehend, schon den Hauptanteil auf; und dann gewann der Geist dieses Skule in Ibsen selber die Oberhand; er gab nur noch den Untergang, die Niederlage romantischer Gefühlsgenies. Dies geschah aufs großartigste in jenen drei Werken, die er nach seiner Abreise aus Norwegen ausführte, und die mehr

als die Wagnersche Oper verdienen als Schlußstein und V o l l e n d u n g d e r e u r o p ä i s c h e n R o - m a n t i k angesprochen zu werden: der dreifach vergebliche Sturmlauf, den der ethische Wille in ‚Brand', die sinnliche Phantasie in ‚Peer Gynt', der spekulative Geist in ‚Kaiser und Galiläer' gegen die Grenzen der Menschheit unternimmt, — das ist die letzte große Schlacht der Romantik in Europa. Brand, Peer Gynt und Julian kehren geschlagen heim, von der Sonne betrogen, und der Gnade der unbekannten Gottheit empfohlen, die sich nicht begreifen und erringen, die sich nur als Liebe ahnen läßt. Das Reich Hakons, des Siegers, ist vorüber, und Skules Zweifelsucht verwandelt allgemach den romantischen Glauben an das große Ich in romantischen Fatalismus.

Es enthüllt sich aber nun mehr und mehr, daß die Skulische Zweifelwut, dieser mißtrauische, ganz der Realität verhaftete Wahrheitssinn, diese immerwache Gewissenskritik, diese ethische Leidenschaft, eine Grundgewalt in Ibsens Natur ist, die es mit der romantischen Sehnsucht aufzunehmen vermag. Ibsen selber ist es, der das „akute Rechtschaffenheitsfieber", das „kränkliche Gewissen" besitzt, das er so vielen seiner späteren Helden angedichtet hat. Er besitzt jene Hypertrophie des Verantwortlichkeitsgefühls, an der Gregers und Rosmer, Almers und Solneß so leiden. Und in der Maßlosigkeit seiner Wahrheitswut kann er schon längst das Kunststück, das in Peer Gynt beschrieben wird, „sich selber auf den Kopf zu steigen". Diese ethische Leidenschaft hat seine romantische Sehnsucht gebrochen und düster gefärbt. Sie überflügelt nun Ibsens dichterische Bedürfnisse überhaupt, sie fängt an, sich den Gefühls-

ausdruck, in dem sie schon immer eingeschlossen lag, unterzuordnen — und aus dem Dichter hervor springt der Schriftsteller!

Das große, „ganz von einer Empfindung volle Herz", aus dem heraus er bisher gedichtet hatte, das er gestaltet hatte, es wird ihm jetzt zum Maßstab, an dem er Wahrheit, Stärke, Richtung realer Erscheinungen mißt; statt von dem in seinem Sinne großen Menschen zu dichten, ihn darzustellen wie bisher, agitiert er für ihn, indem er die Verlogenheit kleiner Großtuer entlarvt.

An die Stelle jener Aussprache mit Gott — das war sein romantisches Dichten bisher gewesen — trat ein pädagogisches Einsprechen auf die Menschen. Im tiefsten Innern bildet sich Ibsen jetzt trotz aller theoretischen Ableugnung ein, er „könnte was lehren, die Menschen zu bessern und zu bekehren". Für die Art, wie er instinktiv jetzt jedes Problem aktualisiert, das heißt aus dem Religiös-Dichterischen in das Ethisch-Schriftstellerische übersetzt, dafür geben im Nachlaß die kurzen Aufzeichnungen zu ‚Nora' ein verblüffendes Beispiel: der erste Satz schlägt ein großes, zeitloses, dichterisch reines Thema an, er spricht von dem ewigen, tragischen Gegensatz männlicher und weiblicher Lebens- und Denkart; im zweiten Satz ist schon in bedenklicher Verengung von der „Ehefrau" die Rede; im dritten Satz aber handelt es sich bereits um die „Frau in der heutigen Gesellschaft", — der große tragische Konflikt ist zu einem sozialen Mißstand eingeschrumpft, gegen den mit sozialem Eifer zu Felde gezogen werden kann. Es gilt jetzt, eine These zu beweisen, ein aufreizendes Beispiel zu deduzieren; und deshalb ist klar, daß nicht

der Dichter, sondern der Schriftsteller Ibsen sich in die Schule der wirksamsten Theatermoralisten begibt, die zu finden waren: in die Schule der Franzosen, speziell des jüngeren Dumas. Und nun haben wir als notwendige Konsequenz jenes „Unterstreichen und Ausdeuten von Worten und Handlungen", das Woerner bedauernd vermerkt.

Die ernsthafte französische Bühnenliteratur nämlich von Corneille bis Brieux ist beinahe ausnahmslos Schriftstellerarbeit, moralistische Rede, tendenziöser Gesinnungsvortrag, erzieherischer Wille, der einen Schein von Lebensvorgang zur Maske nimmt, — nicht dramatische Dichtung, Menschengestaltung, in der sich ein leidenschaftliches Gefühl für Lebensvorgänge hingebungsvoll und hinreißend auslebt. Diese Produktion kann Interessantes und Langweiliges, Bedeutendes und Wertloses hervorbringen — aber sie wird ihrem Ziel wie ihren Mitteln nach stets tief geschieden sein von dramatischer Dichtung, wie wir sie verstehen seit dem Erleben Shakespeares.

Daß aber nun bei Ibsen gleichwohl kein einfach verbesserter Dumas, kein in französischer Art reines Schriftstellerstück entsteht, das liegt nicht nur an seinem geistigen Format, an der überlegenen Intensität seiner moralischen Leidenschaft. Man kann sich sehr wohl das Drama eines Swift vorstellen, das voll mächtigster Spannung und doch reines Schriftstellerprodukt, allenthalben deutlich zu einem Zweck gerichtetes Mahnwort ist. Bei Ibsen aber hört im Schriftstellerstück die dichterische Arbeit nie auf; und zwar — damit dringen wir in den Kern seiner Problematik — wirkt die eigentlich dichterische Kraft fremd, ja sogar feindlich dem schriftstellerischen Willen

gegenüber. Denn was dichterisch in Ibsen fortlebt, ein anders gerichteter Sproß aus der Wurzel seiner tiefen Skepsis, was immer lauter aus seinen Dramen redet und allmählich die Stimme des aktiven Ethikers wieder übertönt, das ist sein romantischer Fatalismus, das sind immer düsterer und hoffnungsloser aufsteigende Zweifel an der Freiheit des Menschen, das ist etwas wie katholische Resignation ohne katholischen Glauben, das starrt uns zuweilen an wie nihilistische Verzweiflung. Und das Seltsame und Verhängnisvolle ist es nun, daß diese Stimmung, um deren lyrischen Ausdruck in allen Ibsenschen Dramen von den ‚Gespenstern' an stärker und stärker gekämpft wird, in einem gänzlich fremden und unvereinbaren Verhältnis steht zum Willen moralischer Erweckung, ethischer Bekehrung, der den Schriftsteller Ibsen ans Werk treibt. Denn was haben wir von Menschen zu fürchten, zu hoffen, zu fordern, die ganz und gar unfrei sind, durch deren Denken, Handeln und Fühlen immerfort fremde, dunkle, unbekannte Mächte greifen, Mächte, die in der ‚Frau vom Meer', in ‚Hedda Gabler', in ‚Rosmersholm' langsam anwachsend, in ‚Baumeister Solneß', ‚Klein-Eyolf' und ‚Borkman' geradezu schon die eigentlichen Träger der Handlung geworden sind?

So entsteht jene tief widerspruchsvolle Mischung des spätibsenschen Stiles, die nirgends als in der einmal einzigen Person dieses großen Übergangsmenschen ihre Einheit hat, und die deshalb nie jemand wird nachahmen können.

Der schriftstellerische, d. h. erörternde, deutliche, agitatorische Realismus, den Ibsen von den Franzosen gelernt hat, kreuzt seine verständig trocknen, mathematisch

kalkulierten Zeichen mit den schwermütig geheimnisvollen Rhythmen einer fatalistischen Symbolik. Zu einem ganz reinen Klang hat aber Ibsen selber die zwei Seelen in seiner Brust nie gebracht. Es bleibt ein Widerspruch geistig wie künstlerisch — ein Widerspruch, der seine Stücke oft schon rein äußerlich auseinanderreißt und selbst dort einen inneren Stachel zurückläßt, wo, wie in den ‚Gespenstern', der solidesten aller seiner Arbeiten, die Fabel einmal soziale Tendenz und romantisches Schicksalsgefühl äußerlich gleich gut deckt. (Weil die „Gespenster" zugleich die feigen Vorurteile der Gesellschaft und die dunklen Mächte der Vererbung bedeuten.) Die geistige und künstlerische Möglichkeit eines aktiven Fatalismus, die Vereinbarkeit eines ganz gebundenen Weltgefühls mit höchster Tatbereitschaft, die hat erst eine spätere Generation erfaßt und erwiesen; hier bedeuten Dehmel, Verhaeren und Shaw zweifellos einen Schritt über Ibsen hinaus.

Ibsen kann nicht Ahnherr eines neuen Dramas sein, weil er selbst keinen neuen rein dramatischen Stil geschaffen hat. In seiner ersten Periode vollendete er die romantische, monologisch leidenschaftliche Tragödie. In seiner zweiten Periode kreuzte er die französische undichterische Theatertradition mit einer schweren fatalistischen Lyrik. Er selbst hielt die auseinanderstrebenden Teile noch eben und nicht einmal immer völlig beieinander — bei all seinen Nachahmern fielen sie grell, gräßlich, grotesk auseinander. Die Kunde der deutschen Ibsennachahmung wird kaum in die Literaturgeschichte eingehen, weil diese Produkte (meist an der Grenze unfreiwilliger Parodie) nicht einmal für Tage lebensfähig waren; selbst Hauptmann und Schnitzler

(von Halbe und Hirschfeld zu schweigen!) haben ihre allerschwächsten Momente dort, wo sie unter Einfluß des Ibsenschen Spätstils stehen (Einsame Menschen, Versunkene Glocke — Gefährtin, Vermächtnis) und moralistische Absichten mit mystischen Naturstimmungen grundieren wollen. Nur eine kritische Generation, die noch vom Naturalismus nicht wahrhaft loskam, die die hartnäckige Deutlichkeit, die aufdringliche Anwendbarkeit des Gesellschaftsstücks für Wirklichkeitsnähe und Wirklichkeitsnähe für ein ästhetisches Verdienst hielt, nur eine Generation, die z. B. die inzwischen längst (auch von Hauptmann!) aufgegebene Ausschaltung des Monologs für eine künstlerische Tat hielt — nur solche Generation konnte glauben, daß mit Ibsens genial energischer (und doch lyrisch gebrochner!) Vollendung des tendenziösen Schriftstellerstücks, des Diskutier- und Thesendramas, des komprimittierten und verdeckten und gespitzten Dialoges — daß mit dem allen das Vorbild einer neuen dramatischen Kunst gegeben sei. Der Dichter hat kein Interesse daran, daß Othello als ein richtiger General erscheint (und deshalb keine Monologe hält) —, denn der Dichter will eine mehr als individuelle, mehr als historische Menschlichkeit gestalten; der Schriftsteller muß darauf Wert legen, daß Helmer als ein richtiger Advokat erscheint (und keine Monologe hält), weil er will, daß alle anwesenden Advokaten sich getroffen fühlen, die Nutzanwendung auf sich machen. Dieser „Realismus" ist lediglich eine Nützlichkeitsforderung, die aus der agitatorischen Tendenz folgt, eine Konsequenz, die eine so starke Kraft wie Ibsen freilich ziehen mußte, wenn sie einmal diese Form anpackte.

Und daß das offenbar undichterische, realtendenziöse Schriftstellerstück bei Ibsen mit wirklich dichterischen Kräften ins Gemenge kam, hat im Gegenteil die Entwicklung erschwert, das Urteil verwirrt, die Schaffenden gehemmt. Der Weg zum Drama mußte als ein Weg zur Ausprägung reiner unpraktischer Gefühlserlebnisse zwischenmenschlicher Art von den deutschen Dichtern ganz neu gesucht werden — fern von Ibsen. Das Suchen begann. Und der erste, den große Kraft wirklich zu einem Ziel brachte (wenn dies auch nicht unser Ziel bleiben soll), G e r h a r t H a u p t m a n n, er ist beinah nur in gelegentlichen Schwächen als ein Schüler Ibsens zu erkennen.

Das neue Drama kann erst aus der Lösung jenes Problems erwachsen, in dem Henrik Ibsen stecken geblieben ist. Deshalb kann er kein Vorbild sein — kein dramatisches, kein künstlerisches, kein weltanschauliches. Wohl aber ein ethisches — der wilde Wahrheitswille, die furchtbar unerbittliche Selbstkritik, die beispiellos zähe Arbeitskraft dieses Mannes in Leben und Kunst, die geben ein erschütterndes, erhabnes Beispiel großer Menschlichkeit über alle (gewiß bedeutsamen!) Inhalte seines Werkes weit hinaus. Denn mit welchen künstlerischen oder schriftstellerischen Mitteln es immer geschah — für den kulturgeschichtlich, moralgeschichtlich eingestellten Blick ist und bleibt Henrik Ibsen der Mann, der vor dreißig Jahren einfach durch den G r a d seiner sittlichen Leidenschaft das europäische Gewissen schmelzen machte.

GERHART HAUPTMANN

I.

„Wenn in einem dramatischen Werke die Ungewißheit der Ereignisse nicht mehr ihren Grund in der Ungewißheit der Charaktere hat, so ist es kein Trauerspiel der Kraft, sondern ein Trauerspiel der Schwäche, es ist, wenn man so will, das Schauspiel des menschlichen Lebens: große Wirkungen, kleine Ursachen. Es sind Menschen, aber auf den Brettern braucht man entweder Engel oder Riesen."

Mit diesen Worten, die ganz in seiner flach großartigen Al-fresco-Manier gehalten sind, hat Victor Hugo einmal etwas ziemlich Richtiges über das Wesen des Dramas ausgesagt — des Dramas, das er allein fühlte und würdigte: das Shakespearesche Drama, erzeugt vom Menschengefühl der heidnischen Renaissance. Ihm selbst und den äußerlichen Romantikern seines Schlages wird das Wort freilich zum Fallstrick, denn sie meinen es extensiv und steigern ihre Menschen im Bösen und im Guten zum gleichgültig Unmenschlichen hinauf; wird es aber, wie beim großen Shakespeare, intensiv verstanden, so enthält der Satz seine tiefe Wahrheit: die schicksalsbildenden Dämonen, das Englische, das Riesenhafte, das selbstherrlich Göttliche in der einzelnen Menschenseele, das ist Held bei Shakespeare und bei allen, die ihm nachfolgen, und der Kampf solcher Dämonen mit den Göttlichen draußen und mit den anderen Menschen in der Welt, ist das dramatische Thema, die Essenz des dramatischen Lebens, ist die dramatische Form.

Man wird vielleicht sogar diese Form des Dramas als d i e dramatische Form ansprechen können, wird

behaupten dürfen, nur hier sei die reine Erfüllung des dramatischen Formprinzips (d. h. sprachkünstlerisch: das völlige Verschwinden des Dichters hinter der Illusion lebendiger gegeneinander bewegter Gestalten). Aber man darf nicht mit Victor Hugos Satz die Tatsache schlechthin unterschlagen, daß es auch Werke, dramatischer Form sich nähernd, gibt, szenische Dichtungen von unzweifelhaft großem, künstlerischem Rang, die ihrem innersten Prinzip nach allerdings nicht in den Charakteren, sondern in einer dunklen Gewalt draußen das letzte Agens suchen und die mithin bewußt das geben, was Victor Hugo „das Schauspiel des menschlichen Lebens" nennt.

Ich will dabei nicht von der griechischen Tragödie sprechen, die ganz und gar auf ihrer sakralen Chorlyrik fußend, mir überhaupt nur sehr schwer an dem modernen Drama (das auf dem Prinzip suggestiv gemachter Individuen beruht) zu messen scheint. Aber unmittelbar nach Shakespeare hat in der Gegenreformation, die allenthalben die Form des voraufgegangenen Geschlechtes zum katholischen Sinne umbog, das Christentum sein Drama geschaffen. Das Christentum, das es in seiner äußeren Blütezeit aus dem mittelalterlichen Mysterienspiel heraus nie zum eigentlich dramatischen Kunstwerk gebracht hatte, schuf jetzt, an der heidnischen Heroentragödie Shakespeares entzündet, die katholische Dramatik Calderons. Das sind diese christlichen Wunderdramen, die (darin hat Victor Hugo durchaus recht) wirklich Trauerspiele der Schwäche sind; sie geben allerdings das, was ihre romantischen Entdecker in Deutschland vor 100 Jahren „die Weihe der Unkraft" nannten. Das Dämonische,

Schicksalsbildende, Göttliche wird nicht in der Brust des einzelnen gefühlt und gestaltet, sondern als ein völlig Über- und Außerpersönliches, ein unirdisch zu fühlendes geglaubt und gepriesen. Wie das äußere Wunder den Gang der Handlung, so durchbricht in den echtesten Calderon-Stücken stets der lyrische Gesang seiner Trochäen mit unmittelbaren religiösen Ekstasen den Dialog und die Illusion seiner Individuen.

Neun Menschenalter aber nach Calderon ist zum zweiten Male eine szenische Form geschaffen worden, die nicht auf dem heroisch aktiven, sondern auf dem christlich passiven Gefühl von Welt und Menschen beruht, die nicht die Leistung, sondern das Erleiden, nicht den Kampf, sondern das Erliegen verherrlicht, für die Gott nicht der Geist unserer besten Taten, sondern der Geist alles dessen ist, was unseren besten Taten zur Vollendung fehlt. Ein Dichter, der wahrhaftig statt der Dämonen „Menschen" auf die Bühne bringt und in solcher Vollkommenheit zum erstenmal — ein Dichter, der den Mantel Shakespearescher Illusionen dichter als Calderon um sich zieht und der doch nicht seine Helden, nicht Lear, nicht Macbeth, nicht Othello verherrlicht, sondern die dunkle Macht allein, die in jenen offenbar und übermächtig wird. Dieses „Schauspiel des menschlichen Lebens", dies im Victor Hugoschen und Shakespeareschen Sinne undramatische Drama hat G e r h a r t H a u p t m a n n geschaffen. Gerhart Hauptmann, der heute dem Ausland zweifellos am wesentlichsten deutsche Dichtung repräsentiert und der bei uns selber nach allen sogenannten Premierenniederlagen der letzten Jahre doch mit unzerstörbarer Sicherheit immer wieder im deutschen Bewußtsein den Platz einnimmt, der ihm gebührt, den Platz

des stärksten heute lebenden Künstlers in deutscher Sprache.

II.

Wenn ich im Sinne des eben Ausgeführten sage, daß kein Dichter vor Hauptmann so ganz und gar den Menschen auf die Bühne gebracht hat, so ist das zunächst gar keine Lobpreisung, sondern eine einfache (auch negativer Kritik durchaus zugängliche) Konstatierung. Aber es macht in der Tat die Bedeutung, den spezifischen Charakter dieses Künstlers aus, mit den Mitteln der szenischen Form, mit dem bloßen Dialog eine Menschendarstellung gegeben zu haben, die an Wirklichkeitsgehalt alles irgend vorher Gekannte, alle Ansätze, die sich nach dieser Richtung namentlich bei Grillparzer und bei Ibsen finden, weit zurück läßt und etwas absolut Neues bedeutet. Eben weil es Hauptmann nicht auf die großen einzelnen Leidenschaften ankommt, durch die ein Mensch schöpferisch wird, sondern auf den übermächtigen Komplex größeren Lebens, in dem er steht, eben deshalb gibt er Menschen in einer Verzweigtheit, in einer Mannigfaltigkeit, in einer Fülle von Naturverbundenheiten, wie kein anderer Dramatiker vor ihm, und übertrifft, gewiß nicht an Tiefe und Kraft, aber an Breite und Wärme des produzierten Lebens auch Shakespeare.

Wenn aber Hauptmann, wie er selbst gestanden hat, „nicht Konflikte, sondern Situationen" darstellt, nicht Taten, sondern Ereignisse, nicht Leistungen, sondern Leiden, so scheint mir schon damit ausgesprochen, daß die übliche Redewendung, die ihn als einen „s o z i a l e n", im gesellschaftsrevolutionären Sinne stark interessierten Dichter in Anspruch nimmt, mehr als bedenk-

lich ist. Gewiß, weil diesen Dichter der Mensch nicht als Schöpfer, sondern als Geschöpf interessiert, weil ihm nicht der, je nach Rang und Stand verschiedene Umkreis, in dem ein Mensch wirken kann, wichtig ist, sondern der stets gleich große, immer unendliche Umkreis dessen, was auf den Menschen wirkt, deshalb ist ihm ein König und ein Feldherr durchaus keine interessantere Figur als ein Bahnwärter und ein Tagelöhner; und weil das göttliche Licht, was er malen möchte, sich vom dunklen Grunde noch stärker abhebt als vom goldglänzenden, so sind ihm die Elenden und Geringen sogar wichtiger und lieber als die Großen und Mächtigen der Erde. Aber diese ästhetischen Konsequenzen seines allgemeinsten Weltgefühls stempeln Hauptmann durchaus noch nicht zu einem im sozialen Sinne besonders interessierten Menschen. In der Tat: Die Werke Hauptmanns und gerade die, die ihm den Ruf eines sozialen Revolutionärs eingetragen haben, zeigen sich bei genauerer Betrachtung völlig verschieden von solchen dichterischen Produktionen, die ihren letzten Grund in einem leidenschaftlichen, sozialen, gesellschaftsbildnerischen Interesse haben.

Hauptmanns erstes Werk ‚Vor Sonnenaufgang' schildert allerdings ein Elend, das ein ganz spezifisches Produkt kapitalistischer Gesellschaftszustände ist. Die furchtbare physische und moralische Verkommenheit, in die eine ganze Gemeinde gestürzt wird — nicht durch die Not, sondern durch den Überfluß, den sinnlosen Goldregen, der plötzlich auf die gänzlich unvorbereiteten Köpfe primitiver Bauern niederrauscht, weil man unter ihren Kartoffeläckern Kohle gefunden hat. Der Wahnsinn unseres geltenden Eigentumsrechtes,

das mit Bodengütern, denen nur das dringende Bedürfnis der Gemeinschaft Wert gibt, einen lediglich verderblichen Reichtum auf die zufälligen Besitzer des Grund und Bodens häuft — das ist freilich ein sehr sozialpolitisches Thema. Aber man sehe nun einmal zu, was bei der Ausführung des Themas Hauptmann eigentlich gelungen ist. Was sich da an Wendungen sozialer Polemik findet, das ist ebenso wie die geistig tragende Gestalt des Agitators Loth dürftig, trivial, unlebendig, uninteressant; was aber in diesem Werke damals wie heute die Lebenskraft eines einzigartigen Dichters bekundet, das ist die Kunst, mit der für einen Augenblick Seele, leidende Seele in jeder dieser bodenlos verkommenen Kreaturen aufblitzt, während dies Ganze von Verkommenheit und Qual seinen Seelenschrei gleichsam in der verzweiflungsvollen Wirrnis und Sehnsucht der armen Helene ausstößt. Nun vergleiche man solch ein Anfangswerk mit dem Erstling eines wirklich sozialistischen Dichters, eines Schriftstellers, dessen elementarer und erster Anteil am Leben wirklich der gesellschaftsbildnerische, sozial organisierende Instinkt ist: Bernard Shaws ‚Widowers houses', sind über einem ganz ähnlichen Thema errichtet, gehen gleichfalls vom Wahnsinn unseres Bodenrechtes aus. Aber während hier der einzelne Mensch bloße Figurine bleibt und uns nie innerlich nah kommt, lebt das ganze als sozialpolitisches Exempel, fallen die blendendsten, schärfsten, seltsamsten Lichter auf den Zusammenhang jener Gesellschaft, der dies Exempel entnommen ist. An Shaws Stück entzündet sich ein soziales Interesse, weil soziales Interesse auch vor allem an seiner Geburt beteiligt war. Aus Hauptmanns Erstlingswerk bleibt uns jene tiefe Ergriffenheit, mit der wir uns jeder

leidenden Kreatur, gleichviel aus welchem Grunde sie leidet, verbunden fühlen — weil eben dies elementare Mitgefühl und nicht die zufällige soziale Beobachtung, an der es sich entzündete, das Lebenselement Hauptmannscher Dichtung ist.

Und auch das Werk, das um seines Stoffes willen am meisten dazu beigetragen hat, Hauptmann in den Ruf eines sozialen Revolutionärs zu bringen, auch ‚Die Weber' sind, so unwahrscheinlich dies klingen mag, eigentlich kein Produkt sozialen Anteiles, politischen Interesses. Es ist nicht das soziale Gebilde, nicht die kämpfende Klasse, nicht die zerbrechende gesellschaftliche Form, die hier den Dichter interessiert, sondern immer wieder nur die Menschenseele an sich und ihre göttliche Leidensfähigkeit, die ihn packt. Daß das nichts Selbstverständliches ist, daß man auch von einem wirklichen sozialen Interesse aus ein Dichter sein kann, das wird man zugeben, wenn man neben ‚Die Weber' Zolas mächtigen Roman ‚Germinal' hält. Hier ist die Erschütterung, die den Mann zum Dichter machte, wirklich aus dem Begreifen riesiger und furchtbarer sozialer Zusammenhänge, ungeheuerlicher gesellschaftlicher Formationen gestiegen. Deshalb ist alles, was hier auf die wirtschaftlichen Zusammenhänge, auf die gesellschaftlichen Bildungen weist, sehr viel großartiger und tiefer gestaltet als bei Hauptmann. Wie viel mehr (um nur ein einziges Beispiel zu geben) als der dünkelhaft bornierte Herr Dreißiger vertritt dieser Direktor Hennebeau, der in all seinem Glanz selbst das ohnmächtige Werkzeug seiner dunklen anonymen Aktionäre ist, das Wesen des Kapitalismus. Aber dafür haben alle diese Zolaschen Bergleute für uns doch nur ein symptomatisches

Interesse, als Repräsentanten der Klasse, der sie angehören, der sozialen Situation, in der sie stehen: — bei Hauptmann kommt uns jeder einzige Weber auf eine furchtbare Weise in seiner einzigartigen Menschlichkeit nahe. Maheu ist ein Bergmann, ist d e r Bergmann, aber der alte Baumert, der alte Ansorge, der rote Becker, Moritz Jäger und Luise Hilse, das sind unvergeßliche, besondere und nur im Leiden geeinte Individuen. — Ich halte es für verkehrt, hier einen ästhetischen Rangunterschied zu konstruieren. Selbstverständlich ist Zolas Roman monumentaler und Hauptmanns Drama voller und reicher, aber das sind eben nur die verschiedenen Mittel, die durch die verschiedenen Grundtriebe geboten sind. Hier galt es, überindividuelle soziale Zusammenhänge, dort vielfaches, mächtig zusammengehäuftes Leid einzelner Menschenseelen zu gestalten. Man versteht jetzt, warum ich Hauptmanns Weber ebensowenig wie den ‚F l o r i a n G e y e r', in dem das gleiche Thema noch einmal auf einen mächtigeren Resonanzboden gestellt wird, so daß Hauptmanns Kraft zu leiden und mitleiden zu machen (durch alle Hemmungen zu gewissenhaften Wissens hindurch) sich am vollsten entfaltet, — warum ich diese Werke nicht als eigentlich „soziale" Dichtungen anzuerkennen vermag.

Gleichwohl liegt dem Gefühl, das Hauptmann für die soziale Bewegung unserer Tage in Anspruch nehmen möchte, doch etwas Berechtigtes zugrunde. Nicht direkt, nicht so, daß es im Ästhetisch-Formalen nachweisbar wäre, ist soziales Interesse für Hauptmann treibend gewesen, aber die Kraft, die ihn treibt, steigt aus der gleichen Teilnahme auf, in der auch die letzte unversiegliche Quelle jedes sozialen Interesses, jedes demokratischen

Empfindens entspringt. Jenes große Gefühl, das sich im christlichen Dogma von der Gottessohnschaft abbildet, jenes Gefühl, das uns die unverlierbare Würde, die unzerstörbare Heiligkeit, die durch nichts zu verwirkende Göttlichkeit jeder Menschenseele glauben läßt, dies Gefühl ist es ja am Ende, das allem sozialen Gewissen, jeder demokratischen Tendenz Sinn und Kraft leiht und dies Gefühl ist es freilich auch, um dessentwillen Hauptmanns Dramen geschrieben sind: — „ein jeder Mensch hat halt a Sehnsucht!" — Dieser Schrei der Sehnsucht, dies Auflodern der göttlichen Flamme aus jeder, auch der finstersten Nacht, dies Hellwerden verfinsterter Seelen von einem göttlichen Licht, das viel mehr ist, als sie selbst, das ist es, was Hauptmann an seinen Webern und Bauern ergriffen hat und was uns wieder ergreift. Und der Zorn wider die, die Menschen im Dunkeln halten, im Schmutz, bei den Tieren, die heilige Wut über die Verfinsterer des Lichtes, sie gehört freilich zum Wesen der Hauptmannschen Frömmigkeit. In dem letzten Endes ganz unpolitischen Sinne der Münzer und Karlstadt ist Hauptmann freilich auch Sozialist. — In dem Sinne, wie man Hauptmann einen christlichen Dichter nennt, darf man ihn freilich auch einen sozialen Dichter nennen.

III.

Schon Hauptmanns zweites Werk bietet eigentlich zu dem Irrtum, den Schwerpunkt dieses Dichters im sozialen Interesse zu suchen, gar keinen Anhalt mehr. Das fürchterliche ‚F r i e d e n s f e s t', das die Scholzens in Erkner begehen, ist ohne Gewaltsamkeit wirklich in keinem sozialrevolutionären Sinne zu interpretieren.

Hier wird „revolutioniert" gegen ältere und unentrinnbarere Bande, als sie selbst die mächtigste Gesellschaft um eines ihrer Mitglieder schließen kann. Es ist die Erstickungsgefahr, mit der die Persönlichkeit, die Individuation, der Leib die göttliche Seele im Menschen, und grade im stolzen und starken Menschen, bedroht. Das Schicksal dieser Scholzens, deren ewiges Teil, deren tief verstecktes Liebesbedürfnis in Stolz, Trotz, Scham und wieder Scham zu ersticken und ständig in Zorn und Haß umzuschlagen droht, das Schicksal dieser Scholzens ist gesellschaftslos, ist zeitlos, ist allmenschlich wie das der Attriden, um deren Stirn der Gott ein gleich ehernes Band schmiedete. Hinter dieser wilden und verbissenen Familienkatastrophe steht wieder etwas wie jene christliche Anschauung, der alle Persönlichkeit Krampf und Krankheit ist, die erst durch die Liebe gelindert und gebüßt werden kann, aufgelöst in ein weites überindividuelles Gefühl.

Ist hier im ‚Friedensfest' der Charakter der Persönlichkeit wenigstens noch im Zerstören ein Faktor der dramatischen Handlung, so ist in den reifsten, geschlossensten, repräsentativsten Werken des Hauptmannschen Stiles der Charakter des Helden ein völliges Passivum, er wirkt nichts aus, er erleidet. Die Welt, in der er lebt, seine Menschen, Umgebung, Haus, Tiere, Luft und Wetter werden sein Schicksal. In diesem Sinne sind es freilich Milieu-Dramen, aber daß es eben das Milieu unserer Gesellschaft ist, daß der Dichter die Farbe seiner Zeit wählte, das ist ganz sekundär. Was hier wirkt, ist das Vonaußenkommen, das Umunsherumsein des eigenen Schicksals, ganz gleich, welch zufällige zeitliche Form diese Umgebung eben hat. ‚F u h r m a n n H e n -

s c h e l' und ,R o s e B e r n d t', — das sind die beiden Dramen, die mir nach einer Richtung hin Hauptmanns Kunst am reinsten zu vertreten scheinen, sind „Schicksalsdramen". Es ist nicht einmal äußerlich richtig, daß sie wie die Familie im ‚Sonnenaufgang' oder wie die Weber an einem gesellschaftlich besonders unglücklichen Milieu kranken. Wächst Henschels Schicksal etwa daraus, daß er Fuhrmann ist, geht Rose Bernd an ihrer Magd-Existenz zugrunde? Wie wenig wäre diese große Tragödie, wenn sie nichts wäre, als die alte Geschichte von dem armen Mädchen, das der Verführer nicht heiratet, weil sie „nicht ebenbürtig" ist. Das eben macht die Größe dieser Dramen aus, daß das Schicksal dieser Menschen nicht aus ihrer zufälligen sozialen Situation kommt, sondern daß wir fühlen, daß j e d e Situation eine verhängnisvolle ist, daß j e d e s Milieu uns mit Schicksalsmacht anpackt, mit der Masse dumpfer Wirklichkeiten das kleine göttliche Fünkchen in uns, die Stimme der seligen Sehnsucht, das zarte Seelchen zu erdrücken droht — wie der alte Glasbläser Huhn, das „schwarze Bündel Mordsucht", der „nachtgeborene Klumpen Gier", das Glasseelchen der Pippa zerdrückt, — denn es reizt und verführt uns immer wieder zum Tanz, dies gräßlich Wirkliche.

Es hat nichts mit der sozialen Situation zu tun, denn Starschenski ist ein Graf und der Schicksalsgefährte des Fuhrmann Henschel; auch er schwindet an dem Weibe dahin, dem er seine Seele gab. Und die wilde Gier der Männer, die Rose Bernd zu Tode hetzt, ist so wenig ein s o z i a l e s Schicksal, wie die furchtbare Seuche, die den hochgeborenen Grafen Heinrich von der Aue anfällt und ihn auf den Kehrichthaufen der Schöpfung wirft.

Nicht soziale Dramen, aber sehr wohl Milieudramen. Denn dies eben ist Hauptmanns Leistung in der Geschichte des Dramas, dies ist das Neue und Unerhörte seiner Kunst: die Fähigkeit, Milieu dramatisch, d. h. im Dialog, in den Worten seiner Menschen zu gestalten. Die große Erfahrung, die Hauptmann künstlerisch fruchtbar gemacht hat, durch die er eine neue realistische Schicksalstragödie geschaffen hat, die uns soviel näher geht als das rhetorisch-lyrische Wunderdrama Calderons, diese große Erfahrung besteht eben darin, daß wir unser Schicksal, das ganze, große, fremde, gräßlich von außen kommende Schicksal, das nicht unser Ich ist, doch in uns tragen. Hauptmann glaubt nicht, daß gestaltendes, schicksalgewachsenes Leben und todüberwindende Kraft im Ich, in der leidenschaftlich wollenden Persönlichkeit sitzt — was wir unsere Seele nennen, ist ihm ein ängstlich flatterndes Fünkchen Licht, das sich sehnt, in den großen Herd zurückzuspringen. Aber unsere weitere, schwere, physische Existenz, die dieses Seelenfünkchen nur auch mit umfaßt, sie ist wirklich nach Hauptmann unser Schicksal, ist es eben deshalb, weil sie ganz gefüllt ist mit fremden, feindlichen, niederziehenden Kräften, weil dies sogenannte Ich in Wahrheit zum allergrößten Teile Abdruck, Durchgang aller Außenkräfte ist, — Milieuprodukt.

Alles, was künftige Dramaturgien über den Hauptmannschen Dialog herausbringen werden, wird zeigen, wie es die eigentliche Kunst dieses Dichters ist, in den Worten der Sprechenden das Milieu transparent zu machen und die treibende Schicksalskraft so gleichsam ins Innere dieser Menschen hineinzuziehen. Schon Grillparzer und nach ihm Ibsen haben die Kunst geübt,

den hinter allem Bewußtsein versteckten treibenden „Willen“ im Menschen durch raffinierte szenisch — sprachliche Fügungen mitten im Dialog auftauchen zu lassen. König Alfons verräterisches „Retiro heißt das Schloß?“ (während er dem Knappen Moral redet) — Hjalmar Ekdals abscheuliches „Aber auf deine Verantwortung!“ (als er die augenkranke Hedwig retuschieren läßt, um zur Wildente spielen zu gehen) — Cramptons „je näher der entscheidende Augenblick kommt, je ruhiger bin ich“ (in jagendem Tempo, vor Erregung zitternd, gesprochen) — das ist die gleiche tragikomische Art, menschliche Ohnmacht zu verspotten. Aber Hauptmann hat nun besondere Mittel entwickelt, um diese fremde Macht in uns gleichsam zu materialisieren: Das ist der Wert des Dialektes für Hauptmann, den er ja höchst „unnatürlich“ anwendet: sein Schlesisch wird so gut an der Spree wie im Märchenlande gesprochen. Aber dieser Dialekt leistet eben im Gegensatz zur Schriftsprache dies, daß er Volk, Land und Luft, in denen ein Mensch aufgewachsen, viel dichter und deutlicher anzeigt, als unsere sogenannte Schriftsprache, daß er überall die vielfachen Abhängigkeiten fühlen läßt, in denen der Sprecher dieser Worte „seinen“ Geist gebildet hat. — Und Hauptmanns Kunst, Menschen durch ihre Sprache zu individualisieren, ihnen einen ganz bestimmten engen Schatz von Redensarten zuzuweisen, sie in bestimmten Konstruktionen und Bildern festzuhalten, diese Kunst hat zwar auch schon Shakespeare geübt, aber nur, wo es galt, kleine, geringe, in ihrer Abhängigkeit eben lächerliche Naturen zu malen; seine Helden reden alle die eine gleiche, stolze und freie Sprache Shakespeareschen Geistes. Hauptmann aber gewinnt den

Mut, seine unfreien, gedrückten Menschenkinder pathetisch zu nehmen und läßt ihre Dumpfheit, ihre Enge und Abhängigkeit, ihr Schicksal, den ganzen Kerker von Wirklichkeit, in dem sie leben, vor uns aus ihrer kärglichen Redeweise erstehen. In diesem Sinne hat des alten Baumert „nu ne, ne — nu ja, ja" eine Gewalt gleichen Grades wie Lears „Blast Wind und sprengt die Backen! wütet! blast! — — Du Donner schmetternd schlag flach das mächt'ge Rund der Welt". Daß das Schicksal, das Verhängnis, die Tragik über die freie Seele, über das göttlich Stolze im Menschen nun nicht mehr in dunklen, seltsam gefügten Schicksalsschlägen wie über Oedipus hereinbricht oder sich ihm in wunderbaren, weisen Fügungen offenbart wie den Kreuzgläubigen Calderons — daß es vielmehr jeder Mensch mit sich herumschleppt, als seinen Leib, sein Leben, seinen Geist, sein Wort, dies gestaltet zu haben ist Hauptmanns eigentlichste Tat. Alle diese Menschen sind mit jedem Wort, das sie sprechen, so gezeichnet in ihrer verhängnisvollen Gebundenheit, daß alle Ereignisse, die etwa geschehen, nur Auslösungen des nötigen Schicksals scheinen, nur Anlässe, gelegentlich deren sie zugrunde gehen — nicht Ursachen, nicht Fügungen, nicht Wunder: nur Selbstverständlichkeiten.

Um dieses Ziel in unserem Gefühl ringt Hauptmanns Sprache und um das Flackern und Fliehen, das Hochschlagen und Zusammensinken der Seele in diesem wirren Druck der Dinge zu gestalten, bedient sie sich noch jener fliegenden Hast, jener zerrissenen Konstruktionen, jener jagenden Wiederholungen und rückgreifenden Wendungen, wie sie mit gleicher Inbrunst (nur zu einem anderen, Shakespeare nahen Ziel) auch Heinrich von

Kleist anwendete. Und selbstredend ist auch diese Art der Sprache ein sehr planvolles rhythmisches Stilmittel und der „Natur", der Wahrscheinlichkeit, Häufigkeit nicht näher als der gerade durchkonstruierte Satz.

Alles, was man über Hauptmanns „Naturalismus" gesagt hat und womit man früher die sehr törichte Vorstellung einer möglichst wirklichkeitsgetreuen Sach- und Sprachbehandlung als Zweck verband, all das hat nur Sinn, wenn wir darunter eine sehr zweckmäßige, sehr streng stilisierende Behandlung der Sprache verstehen, die den Endzweck hat, ein naturalistisches Gefühl auszudrücken, das heißt das Gefühl der Abhängigkeit und Gebundenheit, der Hingegebenheit des Menschen an die Gewalt der Natur.

IV.

Indessen hat Hauptmanns Naturalismus nie etwas gemein gehabt mit der Gedankenlosigkeit des Materialisten, der an dem Rätsel von Leib und Seele flach vorbeischwätzt; und er ist auch nie in jene Tiefe skeptische Verzweiflung hinabgestiegen, die unsere neuen Romantiker (hierin lediglich die radikaleren Fortsetzer der Naturalisten) erreichen. Ihnen ist der Mensch nur „ein Schwindel, in einen dünnen Schleier eingewickelt", die Seele „nicht mehr als ein Taubenschlag", sie lösen also das menschliche Ich völlig auf in dem Durchzug rätselhafter Lebenskräfte. Hauptmann dagegen schreibt seine Tragödien eben aus dem Gefühl heraus, daß eine Seele lebt, daß es einen göttlichen, nicht einfach naturalen Kern im Menschen gibt; der Selbstbehauptungskampf, das Verwehen und Wiederaufsteigen dieses Fünkchens Ewigkeit ist ja sein eigentliches Thema.

Die Gefühlsquintessenz seiner Werke ist begrifflich nur als eine entschieden dualistische Religiosität zu beschreiben. Nur weil er an die wundertätige Kraft der Seele glaubt, weil er in dem Naturwesen eine höhere Kraft empfindet, war ihm der Naturalismus ein tragisches Motiv, schrieb er Schicksalsdramen. Es ist also kein überraschender Widerspruch, keine Zweiseitigkeit (wofür es schlichte Gemüter so oft halten), wenn Hauptmann, der Dichter der ‚Weber' und des ‚Fuhrmann Henschel' zugleich ein Märchendichter ist, vielmehr ist Märchenpoesie die notwendige Ergänzung seiner düsteren Milieutragödien. Denn das Märchen ist ja immer der heitere, naturüberwindende Sieg der Seele, ist die Welt, in der die Wundermacht unseres guten Geistes über alle äußeren Feinde triumphiert. Und wie weit ein Märchen innere Bedeutung für uns hat, das hängt lediglich davon ab, wie weit wir imstande sind, seine Wunder als Symbol zu nehmen für die Wundermacht unserer Seele, die wir erlebt haben. Das Gedicht, das für die Wurzelgemeinschaft aller Hauptmannscher Kunstformen epigrammatisch zugespitztes Beispiel ist, heißt: ‚Hanneles Himmelfahrt'. Nirgend kann man den ganzen Hauptmann so mühelos und vollständig überblicken wie hier, wo im Elend des Armenhauses die Seele eines verprügelten kleinen Dorfkindes sich sterbend seinen Himmel erbaut und die Welt überwindet. „Tod, wo ist dein Stachel?"

Der äußere Zusammenhang zwischen dem naturalen und dem märchenhaften Bestandteil dieser Dichtung ist hier ebenso stark und klar, wie der zwischen der sogenannten Prosa Hauptmanns und seinem Vers. Tatsächlich nämlich hat Hauptmann ebensowenig wie irgendein

wirklicher Dichter jemals Prosa geschrieben. Der graphisch nicht abgesetzte Vers, der fast alle seine Dramen durchzieht, ist im Hannele in der Prosapartie so stark durchgebildet, daß er, einmal ergriffen, im Ohr fast monoton wirkt und daß er völlig sprung- und bruchlos in die metrisch gesetzten Partien hinübergleitet. Dieser Rhythmus der Hauptmannschen Dialoge, mit dessen Analyse sich noch ein ganzes Geschlecht künftiger Philologen die Doktorwürde verdienen mag, ist im wesentlichen daktylisch-trochäischer Natur, zeigt also in seinem musikalischen Inhalt große Verwandtschaft mit dem weich melancholischen Fallen Calderonischer Verse; nur ist er viel freier gehandhabt, viel beweglicher gestaltet, wie es die stärkeren Ambitionen realistischer Illusion von Hauptmann verlangen. Trotzdem ist in jeder gehobneren Partie jedes Hauptmannschen Dramas dieser Vers ohne Schwierigkeit nachzuweisen und Stücke wie Hannele oder ‚Michael Kramer' wären in ihrem ganzen Umfange mit Leichtigkeit durch eine bloße Schreibarbeit in metrisch sichtbare Verse umzusetzen.

Dieser heimliche Vers Hauptmanns ist sein persönlichstes Produkt, sein alleiniges Eigentum, und die Stücke, die in diesem freien Vers abgefaßt sind, wirken deshalb in der Regel stärker und märchenhafter als jene, in denen er sich konventionellem Versmaß bequemt. So wirken an der „Prosa" des Hannele oder der Pippa gemessen, jambische Partien in den gleichen Werken oder in ‚Schluck und Jau' oder im ‚Armen Heinrich' rhetorisch kalt, unmusikalisch! Auch unselbständig, von Shakespeare wie von der neueren Romantik erzogen. Der jambische Vers ist zu stolz, zu hart, zu aufrecht für das Wunder, das Hauptmann besingen will und das

immer wieder das der Hingabe, des gläubigen Vertrauens, der Liebe ist. Kindergeist ist es, der erlöst, durch dessen Unschuld und Reinheit man „ins Himmelreich kommt". Hannele erlöst sich selbst und es ist sein künstlerischer Ruhm und seine geistige Bedeutung, daß es das lediglich mit den Mitteln tut, die das Leben einem elenden Dorfkind, das es ist, wirklich anbietet. Aber der arme Heinrich kann nur durch den Opferwillen eines Kindes entsühnt werden und kann es erst, nachdem aller Stolz, aller Trotz und alle Gier in furchtbaren Krämpfen von ihm abgefallen sind und er nichts mehr als Hingabe und Vertrauen in die Seelenkraft der kleinen Ottegebe hat. Und ähnlich, wenn auch mit geringerem Pathos, ist neben den „Kollegen Krampton" seine kleine Gertrud gestellt, sein „Herzblättchen", sein „Polizistchen", seine „kleine Unsterblichkeit", die ihn von einer freilich banaleren Seuche erlösen wird. So steht schon Ida in noch trivialen Umrissen neben Wilhelm Scholz, so ist, wenn auch nur mit leichten andeutenden Strichen die Kätchen-Gestalt der Marei neben den schwarzen Ritter Geyer gezeichnet, dem ihr Haar „lieber als das der allerseligsten Jungfrau'n" ist.

„Ein Kind! — Welt, Helden: alles dorrt zusammen,
und auf der Schädelwüste steht ein Kind. —"

So ahnt der arme Heinrich inmitten seiner Qualen. — Das „Obdach", das er seiner Seele sucht, kann ihm nur die reine ungebrochene Seelhaftigkeit, die völlig hingebungsvolle Liebe eines Kindes gewähren. Und am Schluß hat er begriffen:

„Diese Jungfrau war
mein Mittler — wahrhaft! Ohne Mittler kann
Gott nicht erlösen. Sei euch dies genug."

V.

Dieser Glaube an die göttliche Liebeskraft im Menschen ist es, die Hauptmann mit seiner stärksten Gabe ausrüstet. Durch diese Gabe scheint er mir allen anderen deutschen Dichtern, die heute leben, künstlerisch überlegen, so sehr ihn auch manch einer an Größe des Geistes oder an Kraft der Persönlichkeit übertreffen mag. Ich meine Hauptmanns unvergleichliche Spürkraft für Seelen. Es ist heutzutage vielleicht nötig zu sagen, daß man damit etwas anderes als „Sensibilität" meint; in der Spürkraft für die Nerven, in der „Differenziertheit" sind viele unserer Romanziers aus J. P. Jacobsens Schule und von den Dramatikern mindestens Schlaf und Schnitzler dem Hauptmann gewachsen. Aber nur er hat die Spür- und Darstellungskraft für Seele, für jene des letzten Geheimnisses volle Kraft, die aus allem Physiologischen herausbricht, alles nur Nervöse überfliegt und uns mit einem Schauer unbegreiflicher Größe erfüllt. In welchen Schluchten, Abgründen, Höhlen und Verstecken er menschliche Würde aufzufinden vermag, in welchen Seelen-Finsternissen er den Liebesfunken aufleuchten zu lassen vermag, das ist ohnegleichen. Deshalb vermag er uns mit der unendlichen Kraft seiner Menschenliebe jede Kreatur in erschütternde Nähe zu bringen, uns jeden Menschen als Bruder fühlbar zu machen. Deshalb faßt und gibt das Werk dieses Dichters einen Reichtum von Menschlichkeit, wie das keines anderen zeitgenössischen Autors. Und wenn die künstlerische Rechtfertigung einer Zeit darin besteht, daß man zeigt, wie die besondere Art menschlicher Existenzen, die ihre Kultur hervorgebracht hat, dem Ewig-Menschlichen zugehörig, dem Unsterblichen blutsverwandt ist, so hat

kein Dichter unsere Zeit reiner bewahrt, tiefer geadelt, voller erfaßt, höher geheiligt als Gerhart Hauptmann.

Hauptmanns Liebe zu seinen Menschen ist wahrhaft wie die Liebe Gottes: „sie höret nimmer auf". Es ist nicht bloß, daß er für die Halben und Schwachen jedes Erbarmen, jede Anerkennung, jede Würdigung hat; wie für den tölpelhaften Ottacker, diesem grotesken Gemisch aus Feigheit und Mut, Verrat und Treue, von dem Heinrich, sein Herr, sagt:

„Du rangst! Dein Ringen hab' ich wohl erkannt.
Die Ringenden sind die Lebendigen, und
die in der Irre rastlos streben, sind auf gutem Weg."

Auch für die verlorenste Kreatur, in der keinerlei Treue, Liebe und Opferwille mehr zu finden scheint, hat Hauptmann selber den Blick der Liebe und verhilft ihr auf Augenblicke vor unserem Gefühl zu ihrem Seelenrecht. Die Kraft, zu leiden, Sinnlosigkeit und Roheit ihres Milieus zu empfinden, die ist es, die uns auf Augenblicke beinahe jede Hauptmannsche Gestalt ergreifend nahe bringt. Selbst die vergiftete alte Jungfer Auguste Scholz kann auf Momente durch wirkliches Leiden ihre Seele vor uns bezeugen. Und in der tödlichen Angst enthüllt die dumme, eitle Gans Frau Dreißiger doch ein Stück ergreifender Menschlichkeit, wenn sie sich in ihre „kleinlichen Verhältnisse" zurückwünscht. Der dicke, eitle, trunkfeste und unfähige Bauernhäuptling, Jakob Kohl, will in der Stunde des Untergangs mit Florian Geyer fechtend sterben und „ehrlich werden", und auf den mißgestalteten, verstockten und wüsten Arnold Kramer fällt nach seinem Tode noch aus der Seele seines Vaters das alles versöhnende Licht der Liebe. Die rüstige Diebin des Biberpelzes, Waschfrau

Wolffen, steht, jedes Anteils würdig, ein prächtiger Mensch vor uns, jenseits jeder Möglichkeit moralistischen Einwands. Denn sie ist ganz gefüllt mit einer weit mehr als egoistischen Leidenschaft, zu schaffen, zu fördern, zu sorgen, mit brutalster Ausschließlichkeit freilich für den kleinen Kreis, dem sie sich verpflichtet fühlt: Mann, Kind und Haus. — Aber nicht weniger wird von der Liebe des Dichters ihr Partner überstrahlt, der sehr komische Amtsvorsteher Wehrhahn, der mit seinen hilflos unselbständigen Vorurteilen, seiner grotesk schiefen Logik, doch in edelster Hingabe einer großen Sache zu dienen meint. Und wie sind alle die kleinen, harten, eigennützigen Spitzbuben, die das märkische Volksstück vom „Roten Hahn" erfüllen, doch mit irgendeinem Punkte ihres Wesens am Menschlichen festgehalten, für die „Geisterwelt", die Welt der Seele gerettet!

Von der Gleichheit aller Seelen in diesem letzten, wesentlichsten Einen, was not tut, spricht „Schluck und Jau", der uns das Äußerliche, Nichtige des zufälligen sozialen Kostüms bedenklich nahe bringt — Jau ist wirklich „getuppelt", denn in jedem Menschen liegt auf dem Grunde das Eine, demgegenüber es gleichgültiger Zufall ist, ob es als Fürst oder als Jau in die Welt der Erscheinung tritt. Das Calderonische Traumthema wird nicht ohne Grund gerade von Hauptmann aufgegriffen! — ‚Die Ratten' (bis zum Jahre 1911 Hauptmanns letztes Werk) sind gar nichts als ein riesiger Komplex solcher Seelenmomente. Wie in der verblödeten polnischen Dienstmagd, dem verspieltesten Komödianten und in der bis zur Selbstverwirrung lügenden Dirne die letzte überpersönliche Wahrheit, die Seele aufspringt, wenn das Schicksal, wenn die Stunde des Leids oder der

Liebe ruft, das ist hier das eigentliche Thema. Und wenn das Stück schwächer wirkt als Fuhrmann Henschel oder Rose Berndt — mehr ein Haufen großer Einzelheiten als ein Ganzes, so liegt das eben daran, daß Hauptmann die verschiedenartigen Existenzen hier in dem „Rattenhaus", in dem gespenstischen, unterwühlten Großstadtbau zusammenfassen wollte, daß ihm aber das „Haus" viel weniger gelang als die einzelnen Bewohner, weil er eben für Gesellschaftsgebilde nicht den Zolaisch visionären Blick hat, weil er eben kein sozialer Dichter, sondern nur ein unendlich leidenschaftlicher Aufspürer von Seelen ist.

VI.

Dabei muß als eine vielleicht notwendige Ergänzung dieser unendlichen Liebesfähigkeit, mit der Hauptmann die Scharen seiner lebendigen Gestalten vor uns aufgebaut hat, bemerkt werden, mit welch ingrimmiger, kalter, fast verzweifelter Wut er in gewissen Episoden den seelenlosen Menschen, d. h. nicht den Verbrecher oder den Lästerer, sondern den Philister, den Mann des erbärmlichen Behagens, den im Fett Erstickten, darstellt. Eine geradezu dämonische Kraft entwickelt Hauptmann in den viehisch entseelten Worten, dem widerlich selbstgefälligen Schwatz, den er solchen Menschen auf die Lippen legt. Schon die biederen Malermeister, die in der Kneipe dem Künstler Krampton mit alkoholischer Vertraulichkeit ihre freundlichen Anträge machen, sind nicht weit von dieser Stufe. Kaum noch ein letztes Licht menschlicher Gutmütigkeit fällt über sie. Aber ganz kommen wir in Hauptmanns Inferno etwa mit Kunz von der Mühlen, dem „gespornten Hähnlein" mit dem frisch gekauften Adelsbrief, das an schmutziger Roheit

alle geborenen Junker überbietet und die Tragödie mit dem fröhlichen Ruf: „Sassa! der Florian Geyer ist tot", beschließt. Oder man denke an die unsagbar ekelhafte, schmierig-behäbige, arragont schneidige, ganz entseelte Stammtischbande in Michael Kramer, die den armen Arnold zu Tode hetzt: „diese Stöcke und Klötze in Mannsgestalt". Ein Mitglied dieses Stammtisches taucht im „Emanuel Quint" wieder auf und wirft seinen Satz in das Christusgespräch der Tafelrunde:

„Ich scheue mich nicht, zu sagen, meine Herrschaften," sagte ein Individuum, das herangetreten war und eine schlechte Zigarre wie aus Höflichkeit zwischen zwei Fingern in die Höhe hielt — — „ich scheue mich nicht, zu sagen, daß ich ein Sünder und in gewisser Beziehung gläubig bin. Jesus ist für mich weit mehr als ein bedeutender Mensch gewesen. Ich bin ein Sünder, ich hoffe auf Sündenvergebung und hoffe auf die ewige Seligkeit, die uns der Heiland versprochen hat. Das aber muß ich Ihnen versichern, wäre sein Himmel nur Selbstlosigkeit, dann, ja dann wäre Jesus der größte Betrüger gewesen, der je gelebt hätte. Selbstverständlich ist er das nicht."

Dieser Satz muß hier zitiert werden, weil er vielleicht das Äußerste darstellt, was Hauptmanns verzweifelte Wut über die freche Dummheit eines unerschütterlich behaglichen Philisterpacks zusammengeballt hat. Dies „Individuum" ist der reine Philister, der wahrhaft „Gottlose", dem das Heilige nicht etwas verpflichtend Lebendiges in der eignen Brust ist, sondern als ein blind geglaubter Fetisch Ermunterung zu schmutziger Bequemlichkeit. — — Gewiß, wenn Hauptmann den Blick seiner Liebe auf diese Geschöpfe einstellen wollte, er würde auch in ihnen die letzten Keime einer Seele,

letzte Möglichkeiten einer Schicksalstragödie finden; aber es ist das tiefste Recht des Künstlers, sich gegen seinen größten Feind, den gemeinen Philister, in Haß zu verhärten und es wäre doch eine schwächliche Liebe — eine schwächliche oder eine völlig übermenschliche, die nicht im Zorn auf die ganz Lieblosen zu schlagen vermöchte. Hauptmann, der Künstler, braucht diese entmenschten Geschöpfe als Gegenfarbe in seinem Bilde.

Noch der Direktor in „Pippa tanzt" ist dieser Klasse einigermaßen verwandt; obwohl durch Bildung, Intelligenz und wirklich gute Manieren nicht unwesentlich über die Stammtischbrüder erhaben, obwohl wenigstens einer flüchtigen und sinnlichen Neigung zu dem Seelchen Pippa fähig, ist er doch noch ein ziemlich echter Philister und sein Verhältnis zu dem seelenvollen Menschen, der das Wesen reinerer Leidenschaft kennt, drückt sich mit grotesker Deutlichkeit aus in der Art, wie er den weisen Mann betrachtet: „Ich sehe, mein Charakterbild schwankt einstweilen in Ihrer direktorialen Seele noch" (sagt Wann zu ihm). „Erst bin ich Ihnen eine sagenhafte Persönlichkeit, die ein Haus in Venedig hat, dann wieder ein alter Major a. D., der harmlos seine Altersrenten verzehrt." Das schildert einigermaßen erschöpfend das Verhältnis des Philisters zum wahrhaft beseelten Menschen: Erwerbstrick eines bedenklichen Gauklers oder findiger Vorwand eines bequemen Rentiers, eines von beiden scheint ihm geistige, leidenschaftliche Hingabe an überpersönliche Interessen immer.

VII.

Was Hauptmann verachtet und haßt, ist also der Mangel an Seele, an Phantasie, an Liebeskraft — der

den Philister vom eigentlichen Menschen trennt. Wo er Größe empfindet, wo er Spitzen wahren Menschentums sieht, da muß also ein Überfluß an Seele, ein besonderer Reichtum an Einfühlungskraft, an Hingabe vorhanden sein. Aber es macht den lyrischen, den weiblichen und den christlichen Charakter seines Werkes aus, daß ihm diese Größe bis zu lebendiger Gestaltung nur da fühlbar wird, wo sie Tragen, Leiden, Hingabe bedeutet, nicht wo sie als Wille, Kraft und Begehren auftritt. Hannele und Ottegebe, die Kinder voll träumerischer Hingabe, voll erlösender Liebeskraft, sie erhalten bei ihm echte, lebenfördernde Worte, ebenso wie Pippa, das hilflos tanzende Seelchen, der kleine zitternde Funken aus der erlöschenden Glashütte. Aber die kleinen Dämoninnen, die Kinder, die Trägerinnen einer heidnisch-trotzigen Lebenskraft sein sollen, die den Stolz einer selbstherrlichen, selbstschöpferischen Existenz ausdrücken sollen, diese göttlichen Naturwesen, die sind Hauptmann stets bis zur Unleidlichkeit blaß und rhetorisch geraten. Vom Rautentelein bis zu Gersuind, der Geisel Kaiser Karls. Ihnen findet er keine eigenen, wirklich erlebten Worte, sie sprechen die abgeplatteten Maximen heidnisch-revolutionärer Philosophie unmittelbar aus Hauptmanns Mund heraus. Und auch die trotzigen, schöpferischen, empörerischen Männer gelingen Hauptmann durchaus nicht. Glockengießer Heinrich, dessen ‚Versunkene Glocke' unter den Zeitgenossen Hauptmanns größten Erfolg gemacht hat und an der die Geschichte seines Ruhms künftig schonend vorübergehen wird, redet schwer erträglich Lyrisch-Philosophisches aus zweiter Hand. Michel Hellriegel, der siegreiche Träumer

in der ‚Pippa', bewegt sich oft in recht knifflichen Allegorien und spricht zuweilen mehr literarisch Erlerntes als kräftig Erlebtes. Auch des Glockengießers prosaischer Vorgänger Johannes Vockerath ist von derselben Art! Von den ‚Einsamen Menschen' sind heute nur noch die leidenden Gestalten, die rührenden Eltern und das arme Käthchen lebendig; aus ihrer natürlichen Beschränktheit läßt Hauptmann mit seiner ganzen Kunst das Schicksal aufstehen, das sie vernichtet. Die revolutionäre, herausfordernde, heidnisch-begehrliche Gruppe des Dramas, die einstmals so modern war, ist heute schon das abgestorbenste, gleichgültigste Stück des ganzen Hauptmannschen Werkes, denn sie gibt nur uninteressante Nachahmungen wirklicher, geborener Revolutionäre; und dem Johannes Vockerath gegenüber wird dies Gefühl des Entlehnten, Nachgeschwätzten, Posierten so stark, daß ich nicht einmal an seinen Selbstmord zu glauben vermag und diesen leider ernst genommenen Hjalmar Ekdal bestimmt von seiner Kahnfahrt zurückerwarte.

Menschliche Größe aber zu geben, gelingt Hauptmann immer, wo es die Größe des Tragens, die Größe der Pflichterfüllung, der Hingabe ist. Florian Geyer, der am Ende des zweiten Aktes schon hoffnungslos Geschlagene, der nur im Untergang Ergriffene, ist gewiß kein dramatischer Held, aber er gewinnt Größe, überragende Hoheit durch die reine Hingabe, mit der er der „himmlischen Sache" dient. Mit der Größe seiner ganz gestalteten Menschlichkeit ergreift uns „Michael Kramer", dessen tiefes Gottgefühl sich über Gram und Tod erhebt. Größe geht von dem greisen Kaiser Karl aus, der tragend in Pflicht und Dienst zurückkehrt aus seiner heidnischen Versuchung und nur eine mehr

lebendige Gegenspielerin haben müßte, um Hauptmanns größte Bühnengestalt zu sein; denn er ist kein Besiegter, kein bloß Leidender mehr, sondern ein freier starker Täter seiner Pflicht. Dem Kaiser Karl ist „Griselda" verwandt, die aus der Entwürdigung, in die sie die Liebesraserei ihres Gatten hineingerissen hat, Haltung und Würde wiederfindet, indem sie den Bauernkittel wieder anzieht und die Stufen wäscht: „hier, meine zwei Füße, das ist mein Stand". — Und obschon das Opfer, das dem Grafen Ullrich schließlich aufgelegt wird: „Du mußt mich weniger lieben, Geliebter!" noch an die demütige christliche Einordnung des überschwenglichen Individuums in das größere Ganze erinnern mag — in dieser Griselda ist doch mehr weltliches Selbstgefühl, mehr irdische Schaffenslust, mehr Leistung als in irgendeiner Hauptmannschen Gestalt vorher; und hier, wie schon in dem ‚Kaiser Karl' und vielleicht auch in den künstlerisch problematischen, in all ihrer Schwäche aber doch so reizvollen ‚Jungfern vom Bischofsberg' könnte man etwas wie den Anfang eines neuen, weltfrohen, heidnisch-zuversichtlichen Hauptmann spüren, von dem in Zukunft ganz andere Dinge zu erwarten sein mögen.

VIII.

Dazu aber steht keineswegs im Widerspruch, daß sich inzwischen der alte Hauptmann in einem seine ganze bisherige Produktion überragenden Werke vollendet hat. Waren seine Helden bisher die Menschen, in denen sich das Fünkchen göttlichen Geistes gegen die erdrückende Macht der Erde wehrt, waren seine Großen die, in denen der Geist der Liebe reiner, lauter, erdüberwindender

sprach, so muß sein Größter, seine Idealgestalt, das Abbild seiner tiefsten Sehnsucht der Mensch sein, der nichts mehr als Liebe in sich hegt, der ganz und gar Seele, Geist ist. Das heißt der vollkommene Gottessohn, der Christus. Und dies reine Urbild, diese „Idee" aller seiner Gestalten hat nun Hauptmann dargestellt in seinem Roman „Emanuel Quint".

Es scheint für die wahren Liebhaber dieses Dramatikers nicht befremdlich, daß er sein Werk mit einem Roman krönt, denn es ist, wie ich schon am Anfang unserer Betrachtung zeigte, in seinem Wesen etwas, was mit dem Wesen der dramatischen Form streitet. Das Drama steht auf dem Dialog, auf der kämpferisch gegeneinander gesetzten Rede zweier stark lebendiger Menschen (die so stark, so schöpferisch lebendig sein müssen, daß Victor Hugo sie Engel oder Riesen nennt). Hauptmanns großer Gegenspieler aber tritt nie auf, denn das ist immer der unbekannte Dämon, mit dem die Seele seiner Menschen ringt, die dunkle Macht, an der sie zugrunde gehen. Alle seine Dialoge sind eigentlich nicht dramatisch, weil der Held nie mit seinem eigentlichen Gegner spricht. Er führt nur Gespräche, gelegentlich deren der eigentliche Feind, „das Milieu", die unbekannte Macht, die irdisch niederziehende Gewalt uns sichtbar, fühlbar wird. So sind seine Menschen eigentlich immer allein, so ist sein Stück monologisch und gibt uns mehr lyrische Erschütterung als dramatische Begeisterung. Trotz der außerordentlichen Kunst aber, die Hauptmann im dialogischen Ausdruck seines Milieus entfaltet hat, mußte ihm, wenn er sein Letztes und Wichtigstes zu sagen hatte, die dramatische Form doch eine hemmende Schranke sein; die epische Form, die in die Gedanken-

tiefe des Einsamen und die Breite des umgebenden Lebens freier, direkter hineingreifen darf, mußte ihn an sich ziehen. Und so wurde der „Narr in Christo“ ein Roman.

Die neue Form hat Hauptmann hier sogleich mit höchster Meisterschaft ergriffen und gehandhabt. Er hat zwischen seinen hohen Helden und seinem leidenschaftlichen Anteil an ihm die ironische Maske eines Berichterstatters von flach moderner Aufgeklärtheit gestellt — und hat es erreicht, daß die vielen Geistesverwandten dieses Berichterstatters unter den Zeitgenossen dessen Stimme für des Dichters eigene nahmen!! — So bewahrt aber Hauptmann die Ruhe, das Gleichmaß, die scheinbare Unbewegtheit des sicher führenden Erzählers, während er die Geschichte des vergeistigten Menschen gestaltet. Des Heilands, der den Gott der alles verbindenden Liebe in seinem Geist erfahren hat und der nun vom Geschäftseifer der Pfaffen, dem sinnlichen Aberglauben der Gierigen und dem eingewurzelten Gotteshaß der Philister all das erfährt, was der nazarenische Christus von den toten Seelen der augustäischen Zeit zu erleiden hatte. Erst ganz am Schluß wirft Hauptmann mit einer Gebärde, in der alle Wut über den rohen Götzendienst dieser angeblich christlichen Gesellschaft zusammengedrängt ist, die Maske fort und spricht es aus, daß dieser heilige Narr Emanuel Quint wahrhaft Christus gewesen ist — so wahr Christus je gelebt hat und lebt, und so gewiß Gott ein Geist ist:

„Aber wie konnte man wissen — obgleich wir „Führe uns nicht in Versuchung“ beten, ob es am Ende nicht doch der Wahre Heiland war, der in der Verkleidung des armen Narren nachsehen wollte, inwieweit seine Saat,

von Gott gesät, die Saat des Reiches, inzwischen gereift wäre?"

Die Menschen haben Emanuel Quint von sich gestoßen, wie sie Christus von sich stießen, wie sie jeden erschlagen, der sie inmitten der Gier und des Kampfes ihrer Tage zur Selbstbesinnung, zur Einkehr in ihre unzerstörbare göttliche Natur aufruft. Und doch sind diese paar Menschen, die die ewige Lebens- und Liebeskraft so unmittelbar an sich erfahren, sie so rein verkörpern konnten, doch sind sie die wahrhaft Unsterblichen der Weltgeschichte; doch lebt alles, was an Schaffenslust und Besserungswille, an individueller und sozialer Leistung je geboren wird, von dem Trank, den man aus diesem großen Quell geistiger Erneuerung schöpft. Sie sind die heiligen Erfrischungen, Auffrischungen des Göttlichen im Menschen. In tausend flammenden neuen Worten uns den Adel, die Heiligkeit, die unzerstörbare Weihe der Menschennatur vor die Seele gestellt zu haben, das ist auch Gerhart Hauptmanns erstes und letztes Verdienst. Ein Lichtbringer, ein Lehrer der Liebe ist er — nicht mit dem predigenden Wort, sondern mit der hinreißenden Gestalt. Denn was in „Emanuel Quint" seine letzte Ausprägung fand, das war schon im innersten Wesen gestaltet in dem Untersinken des schweren ‚Fuhrmann Henschel' so gut wie in dem Erlöschen der kleinen tanzenden Pippa, es erklang in dem stammelnden Ausbruch des alten Ansorge:

„Mir leiden's nie mehr, mag kommen, was will"

so gut, wie in dem Liebesschrei der kleinen Ottegebe:

„Ich weiß . . . . ich will . . . . ich kann die Sünden tragen.
Ich hab's gelobt! Du mußt versühnet sein."

DER NEUE WEG

Daß Gerhart Hauptmanns Werk einstweilen in einen großen Roman ausmündet, ist alles eher als „Zufall“. Ob er mit einem neuen verweltlichten Geist teilnehmen wird am künstlerischen Ausbau einer weltlich schaffensfrohen, menschheitsstolzen Gesinnung (wie ich es oben aus einigen seiner jüngsten Werke lesen wollte) — das steht dahin. Aber das, was er uns bisher mit vollen Händen gegeben hat, das Werk, durch das er uns einstweilen groß und lieb, erschütternd und bedeutend ist — es ist zweifellos Ausdruck einer christlich-dualistischen, im letzten Sinne erdscheuen, weltflüchtigen, menschheitsungläubigen Gesinnung. Es ist der Glaube an den sinnlos dumpfen Leib, in dem ein göttlich Licht schwelt und zittert, ein Licht, das rein und frei erst brennt, wenn es im Sturm des Leidens und der Liebe den Leib verzehrt. Hauptmann ist ein großer Menschengestalter geworden durch seine Anteilnahme, die Mitleid ist — Dramatiker aber kann man nur durch Mitfreude sein, durch Glauben an den Menschen, durch ein Wertgefühl für die Verrichtung, die diese Wesen (Leib und Seele, Geist und Fleisch zumal!) auf dieser Erde haben. Die dramatische Form ist keine Anreihung tragisch wahrhafter Lebenssituationen — und das sind in der Tat Hauptmanns Tragödien der Unkraft, denen man in oberflächlich wertendem Sinne aber nicht ohne Grund „Mangel an Handlung“ vorwirft. Die wahre dramatische Form, wie sie die Weltfrömmigkeit Shakespeares uns rein offenbart hat, ist der Konflikt, der ununterbrochen zur Schau gestellte Kampf großer, dämonisch mächtiger menschlicher Willenskräfte. Dieser Form kann ihre höchste

Wirkung kein Dichter abgewinnen, für dessen Gefühl menschliches Wollen ein nichtiger Wahn ist.

Deshalb haben auch die paar wirklich reinen und starken Talente, die die Generation von 1890 noch außer Hauptmann hervorbrachte, kein wahres Drama geschaffen.

Da ist Johannes Schlaf, dessen wenig gekannte Dramen zu dem künstlerisch Reinsten und Feinsten gehören, was seine ganze Generation für die Bühne geschaffen hat. In der subtilen, tiefbohrenden Psychologie dieser Dichtungen stecken Werte, die in der Entwicklung des deutschen Dramas vielleicht noch einmal fruchtbar sein werden. Schlaf selbst freilich entbehrt zu sehr des eigentlich theatralischen Instinkts, des dramatischen Temperaments, um in dieser Entwicklung selbst eine starke Rolle spielen zu können. Er ist insofern ein viel radikalerer Hauptmann, als er seine Gestalten sozusagen in der umgebenden Atmosphäre auflöst, sie sind wirklich ein „Spiel von jedem Hauch der Luft", eine Folge von Impressionen, aber keine Gestalten von Expressionskraft. Darum trocknet fast alle „Handlung" ein und nur die „Stimmung", d. h. die Atmosphäre, das Milieu, beherrscht die Szene.

Noch deutlicher als Schlaf zeigt das zweite große Bühnentalent der vorigen Generation, das neben Hauptmann wiegt, an, wie völlig lückenlos der „Naturalismus" in die neue „Romantik" hinübergleitet: Arthur Schnitzler.

Schnitzler hat Hauptmanns melancholisches Naturgefühl aber nicht seine Religiosität, nicht seinen leidenschaftlichen Seelenglauben. Auch er fühlt, wie die Wirklichkeit das zarte Gefäß unseres Ich, das tanzende

Seelchen, zerbricht, vernichtet, auflöst — aber er hat nicht Hauptmanns glühenden Schmerz, nicht seine tiefe, weltüberwindende Empörung, nicht seine unversiegliche Hoffnung diesem göttlichen Funken, diesem Geheimnis der Individualität gegenüber. Er bleibt in der Skepsis — er leugnet die Seele nicht, aber er wagt nicht, sie zu behaupten. Er weicht höflich weltmännisch aus. Was wir für unser Ich ausgeben ist eitel Spiel — aber ist unter diesem Spiel ein Ernst? Schnitzler gibt keine Antwort, will keine Antwort geben; er begnügt sich mit der Klugheit zu wissen, daß wir spielen — alle! — das ist seine Oberflächlichkeit, aber auch seine Liebenswürdigkeit, seine hohe Toleranz, seine Anmut. Aus Hauptmanns Tragödie macht er ein melancholisch-weltmännisches Spiel. „Leichtsinniger Melancholiker" das ist sein Typus, wie „Anatols" und dem zarten Ton des kultivierten Lebemanns, der Ernst genug hat, um sich zu bezweifeln und nicht geistige Leidenschaft genug, um etwas anderes zu sein als Lebemann, den hat noch niemand in deutscher Sprache so vibrierend zart, gefährlich trügerisch, schwankend hintergründig gegeben wie Schnitzler in seinen Dialogen: im ‚Anatol', im ‚Reigen', in manchem seiner kleineren, sanft höhnischen Einakter. Hier liegt sein Eigenstes. — Seine größeren Kompositionen brauchen Stützpunkte in fremden Stilen und fallen doch etwas in episodisches Teilwerk auseinander. Der ‚Schleier der Beatrice', füllt sich mit dem shakespearesierenden Ton der neuen Romantiker, das ‚Zwischenspiel' und ‚Der einsame Weg' ordnen die lebemännisch-resignierten Episoden mit Hilfe einer allegorisch schillernden Dialektik, die vom alten Ibsen gelernt hat. Aber es fehlt der Mittelpunkt, das

leidenschaftliche Interesse, um das sich diese Szenen wirklich zum dramatischen Kampfspiel ordnen könnten. So reich sie an einzelnen Lebensimpressionen sind, so viele köstliche Augenblicke sie uns bringen — sie geben keine große Stunde, groß wie Shakespeare sie geben kann und auch Hauptmann —, sie stimmen uns nur, sie ergreifen uns nicht. Die letzte Macht über alle und für immer hat dieser feine, mit Recht heute von so vielen geliebte Poet nicht — denn „mächtig macht nur der Glaube“ sagt Richard Dehmel.

Schnitzlers stärkstes, packendstes und wahrscheinlich auch dauerhaftestes Werk für die Bühne ist „Der grüne Kakadu“ — dies höllisch tolle Spiel der Komödie mit dem Leben und des Lebens mit der Komödie. Dieser wildwitzige Akt des Untergangs aller Werte, der Auflösung aller Seele, der echten Dekadence. Eben deshalb nur ein Werk des Kopfes, aber eines fast diabolisch klugen, ob seines übergroßen Witzes schier verzweifelten Kopfes. In diesem Akt trifft jeder Satz wie ein Messer — und jedes Messer fährt dem Glauben an Menschenwürde, an Persönlichkeitsstolz, Individualitätssinn mitten ins Herz. Diese funkelnde gefährliche und eigentlich nihilistisch furchtbare Tragödie des Komödiantentums, dies Selbstgericht des wienerisch spielenden, lebenauflösenden Artistentums ist Schnitzlers stärkste Gabe — und es läßt sich aus ihrer Natur vielleicht ablesen, daß er Stärkeres kaum geben kann. Es ist erstaunlich genug, daß so eine straffe, kühl starke und doch leidenschaftlich echte Zusammenfassung dem Gefühl ganz aufgelöster romantischer Verworrenheit überhaupt gelang. Das kann sich in gleicher Stärke nicht wiederholen, es wäre auch wertlos.

Hauptmann hat eine im Kern u n d r a m a t i s c h e aber durchaus eigene und im wichtigen Sinne neue Form für die Bühne geschaffen; der freie, reiche, viel bewegliche Schnitzler hat für seine a n t i d r a m a t i s c h e, menschenauflösende Tendenz gar keine Form, er schlägt sich mit entliehenen Elementen durch (außer Shakespeare und Ibsen werden zuweilen auch geringe französische Theatraliker besteuert) und er bindet diese Elemente mit der schwermütigen Eleganz eines geistreichen Plaudertons, der die Menschen mehr verschleiert und verwischt als gestaltet.

Die Generation von 1890 also hat das neue Drama nicht geschaffen, vielmehr fühlt das seit einem Jahrzehnt nachrückende Geschlecht das Drama wie eine große zu lösende Aufgabe vor sich und sucht leidenschaftlich den Weg, den n e u e n W e g z u m D r a m a. Ob es ihn finden, ob es zum Ziel kommen wird, ist letzten Endes natürlich eine Frage der geistigen Entwicklung. Ein Geschlecht, das einen so heidnisch-stolzen Heroenglauben besitzt wie Shakespeare, eine so irdisch strahlende Humanitätsreligion wie Goethe oder auch nur so eine gewaltige Sehnsucht nach dem unverwirrten, gefaßten Menschen, dem Helden,. dem schicksalgewachsenen Dämon wie Kleist, solch Geschlecht, kein anderes, wird auch wieder Dramen schaffen wie „Lear“, wie „Iphigenie“, wie „Prinz Friedrich von Homburg“. — Wir aber haben hier nicht kulturgeschichtliche Diagnose, sondern kunstgeschichtliche Analysen zu geben. Wir müssen sehen, was von den v o r h a n d e n e n d r a m a t i s c h e n F o r m v e r s u c h e n seiner Struktur nach das Heraufkommen eines Geistes verrät, der zur dramatischen Auslösung berufen sein mag. Und da müssen

wir zuerst zwei sehr verschiedene Künstler betrachten, die etwas jünger als die oben betrachteten, etwas älter als die neuesten unserer Talente, recht in der Mitte des Weges stehen und wenn kein neues Drama, so doch bedeutende stilistische Anregungen zu einer Wiedergeburt der dramatischen Form gegeben haben.

Die beiden Wegbereiter heißen: Hugo von Hofmannsthal und Frank Wedekind.

DIE SITUATION VON 1905

HOFMANNSTHAL UND DAS NEUE PATHOS

Eine plastisch gestaltete Erzählung ist ein winziger Ausschnitt aus dem Reich der Erfahrung — und doch gibt sie mehr als die Gesamtheit aller Erfahrung. Das, was als die eigentlich künstlerische Kraft im Kunstwerk dies supranaturalistische „Mehr" bewirkt — das ist die Form, in ihrer geschichtlichen Besonderheit, der Stil genannt. Nachdem man auch im deutschen Drama schnell genug eingesehen hatte, daß Naturalismus, d. h. möglichst unstilisierte Lebenswiedergabe, die Nicht-Kunst an sich ist, kam alles darauf an, den dramatischen Stil zu finden. Das heißt zweierlei: eine Formung der Sprache gewinnen, die die spezifischen Inhalte unsrer Zeit aufnehmen kann, und eine Formung der Sprache gewinnen, die Text eines Dramas, d. h. Grundlage der anschaulichen Vorgänge eines theatralischen Kunstwerks werden kann. Dies beides in einem erfinden, heißt den Stil des neuen Dramas gefunden haben.

Das Streben nach einem neuen Stil in der Sprachkunst überhaupt fand in den neunziger Jahren zuerst einen Mittelpunkt und eine Förderung im Kreise der „Blätter für die Kunst". Über das viel kritisierte „Ästhetentum" des Stefan George und seines Anhangs ein umfassendes Werturteil zu fällen, ist hier kein Anlaß. Es genügt zu sagen, daß bei aller Beschränktheit, die auch hier dem ästhetischen Dogma anhaftete, zweifellos der starke Hinweis auf das eigentliche Wesen, die sprachlichen Organe der Wortkunst ein großes Verdienst dieses Kreises bleibt. Hier wurde begriffen und betont, daß Stil das Wesen der Kunst, also Sprachstil das Wesen der Poesie sei. Und

aus diesem Kreise ist denn auch der Mann hervorgegangen, der den einen wesentlichen Beitrag zur Bildung eines neuen Dramenstils liefert: Hugo von Hofmannsthal.

Er hat nicht etwa das neue Drama schon geschaffen; bei Lichte besehen hat er überhaupt noch kein Drama geschaffen. Aber ich sagte, die eine Forderung sei, eine Formung der Sprache zu schaffen, die die spezifischen Inhalte unserer Zeit aufnehmen könnte. Diese eine allgemeine poetische Forderung hat er erfüllt. Er hat diese Sprache geschaffen und — deshalb kommt er hier für uns mehr in Betracht als die zwei oder drei andern großen Lyriker, denen gleiches gelang — er hat einen ernsthaften Versuch gemacht, diese Sprache in den Dienst der dramatischen Form zu stellen. Zunächst: Hofmannsthal hat den sprachlichen Ausdruck für spezifisch moderne Lebensinhalte gefunden. Dem Menschen, den des neunzehnten Jahrhunderts zweite Hälfte mit ihren biologischen und soziologischen Erkenntnissen, mit ihren technischen, wirtschaftlichen, religiösen Bewegungen in ein vorher nie gekanntes Gefühl enger Verknüpftheit mit allen Dingen, angstvoller Ungewißheit über alles Wesenhafte, wehrloser Abhängigkeit gegenüber tausend dunkeln Mächten gebracht hat — diesem Menschen findet Hofmannsthal Worte:

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
Daß alles gleitet und vorüberrinnt.

Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,
Herüberglitt aus einem kleinen Kind,
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.

Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war,
Und meine Ahnen, die im Totenhemd,
Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar.

So eins mit mir als wie mein eignes Haar.

Und jene Gegenstimme der modernen Seele, jene Kraft, die von denselben Erfahrungen, denselben Gefühlen der engen Verknüpftheit, der Allverwobenheit jedes Lebens gespeist wird, jene starke Gegenkraft, die einen mystisch rauschartigen Genußwillen dem neuen Menschschlage verleiht — auch ihr findet Hofmannsthal Worte:

Und schwindelnd überkam's mich auf einmal.
Wohl schlief die Stadt — es wacht der Rausch, die Qual,
Der Haß, der Geist, das Blut: das Leben wacht.
Das Leben, das lebendige, allmächtige —
Man kann es haben und doch sein vergessen!

Wohl gemerkt, nicht um ihres Inhaltes willen stehen diese Zeilen hier. Soweit verschiedene Wortverbindungen überhaupt gleiches sagen können, haben schon viele gute Denker und mancher schlechte Dichter das gleiche gesagt. Neu und bedeutsam ist hier Wahl und Fügung der Worte, die einmal eine angstvoll atmende leere Weite, das andre Mal ein zitterndes Taumeln in unsere Nerven leiten und uns so den Sinn nicht gedanklich, sondern künstlerisch suggestiv vermitteln.

Wodurch kann nun diese neue Sprache für den dramatischen Stil von Bedeutung werden? Dadurch, daß sie die Möglichkeit eines neuen Pathos erschließt. — Wenn das Drama über die bloß unterhaltende Illusionserweckung hinaus zur Fühlbarmachung der großen immanenten Lebenskräfte und ihres das All erfüllenden Kampfes gelangen soll, so kann das natürlich nur durch

eine das „Reale" übersteigende Form der Sprache geschehen; diese Sprachkraft allein kann uns einen Gefühlszustand suggerieren, in dem wir, vom Maßstab der Alltagserfahrung losgebunden, dem Geisterkampf im stilisierten Leben des Dramas hingegeben folgen können. Die für diesen Zweck in Deutschland übliche Sprachsteigerung ging (zwar nicht für die wenig populären paar großen Dramatiker, die das letzte Jahrhundert hervorgebracht hat, aber für das populäre Bewußtsein) bisher auf die Sprache S c h i l l e r s zurück. Nun besteht das Faktum, daß das Schillersche Pathos — ich meine das meistimitierte seiner zweiten, jambischen Zeit — auf die Nerven der jüngeren Generation nicht mehr wirkt, nicht mehr die erdablösende Suggestion ausübt wie wohl früher. Am wenigsten tut es das, wenn es abgesondert von der Persönlichkeit und dem Stoffkreis, dem es entwuchs, auftritt, wenn es Dinge des neueren Lebens mit seinen Wortfügungen zu bewältigen strebt. Dann wirkt es fremd und kalt auf uns, schwach, äußerlich, nichtig, angelernt — „epigonenhaft" — und es muß so wirken. Um das zu erkennen, brauchen wir gar nicht erst in die Kritik des spezifisch Schillerschen an dieser weitherrschenden Sprache einzutreten. Es genügt, wenn wir uns den erheblichen Teil der Schillerschen Wortkunst vergegenwärtigen, der von der Epoche des Autors historisch bedingt war, der von dem allgemeinen Zeitgeist vor 1800 geboren ist. Mit Schillers Worten spricht der Mensch der Aufklärungszeit, der Mensch mit dem Überschwang des Selbstbewußtseins, der Überfülle der Gewißheiten, der „so schön mit seinem Palmenzweige" dastand, an des Jahrhunderts Neige „in ernster stolzer Männlichkeit". Der Mensch, der sich dem Gipfel aller Erkenntnis und

Tugend, wenn nicht nah, so doch näher als alle früheren Geschlechter wähnte. Der Mensch des kategorischen Imperativs, der so unumstößlich genau wußte, was gut und böse war. Wieviel kaum gefärbte Kantsche Termini in Schillers Wortschatz stecken, ist gar nicht zu überschätzen! In Schillers Sprache lebt bei aller äußern Griechheit königsberger Geist, Geist harter, absoluter Gewißheit; die sprachliche Leidenschaft, sein Pathos, ist fast durchweg moralistisch, bei aller Stärke sehr arm an eigentlich sinnlichen Farben. Noch wo Schiller brutal sinnliche Wildheit malen will (der einzige Fall findet sich bekanntlich in ‚Maria Stuart', III 6), benutzt er Termini wie „Lebensgott der Freuden", „Der Schönheit göttliche Gewalt", „Finstere Todesmächte" — also Wendungen, die an sich einen durchaus abstrakten, ja gradezu ethisch wertenden, moralistischen Charakter haben.

Was soll nun diese Sprache einem Geschlecht bedeuten, das als tiefsten Wesenszug eine bis zur Gefahr der Selbstauflösung große Bescheidenheit besitzt. Das mehr als eines vor ihm gelernt hat, daß es nichts wisse, das wieder mit bange fragendem Kinderstaunen zu allen Dingen aufblickt, das im Intellektuellen wie im Moralischen mit den tiefwühlendsten Zweifeln ringt — und das dafür bisher nichts gewonnen hat als ein innigeres Anklammern an die Dinge, ein verstärktes Gefühl für Lebenswärme, kurz eine sehr gesteigerte Sinnlichkeit im weitesten und reinsten Sinne dieses großen Wortes. Auch wenn aus diesem lyrisch gelösten, erschütterten Gefühl der Mensch zu einem neuen dramatisierbaren Kraftbewußtsein aufsteigt — er wird das alte Pathos mit seiner theoretischen Absolutheit nie wieder ertragen können; auch im Ton seiner neuen Tatbereitschaft wird das Timbre der über-

standenen Erschütterung irgendwie nachschwingen müssen — oder diese Stimme wird uns kalt lassen. Dieser neue Geist muß in den Sprachstil des neuen Dramas eingehen. Nicht nur, daß die staubigen, toten Gipsabgüsse der Schillerschen Wortkunst uns natürlich nichts sagen, auch eigenwüchsig starke Renaissance des Schillerschen Sprachgeistes vermöchte uns nicht mehr zu helfen. (Dies ist z. T. der Fall Wildenbruch!) Ein neues Pathos tut uns not — ein Festkleid der Sprache, in das all unsre neuen Ängste und Zweifel, unsre Zärtlichkeiten und Entzückungen mitverwebt sind.

Diese Sprache, so scheint mir, hat Hugo von Hofmannsthal geschaffen — zunächst als Lyriker. Es kam nun alles darauf an, ob es ihm gelänge, sie der dramatischen Form dienstbar zu machen. „Einstimmig" zu sein ist das Wesen des lyrischen Liedes: weich, angeschmiegt an des Dichters Ich war auch Hofmannsthals Sprache. Zweistimmig zu sein ist der Sinn des Dramas: einen Schimmer objektiver Härte, selbständiger Fremdheit muß der Dichter in die Sprache der dramatischen Stimmführer, der Gegenredner zu legen wissen, d. h. er muß an die Macht objektiver Gestalten glauben, um sie in sprachlicher Ergründung uns glaubhaft zu machen! So war die Frage, ob es möglich sei, der Hofmannsthalschen Sprache Stahl in die Glieder zu gießen, sie bei Wahrung all ihrer gegenwartvollen Eigenart durch einen Einschlag harter ewiger Ruhe zu festigen.

Eine klar zielende, aber hemmungsreiche Bewegung der Hofmannsthalschen Produktion in dieser Richtung ist wahrnehmbar. Von der reinen Lyrik schreitet er zu Gedichten vor, die, wie der „Tod des Tizian", trotz der Mehrzahl der Redenden noch ohne allen Gegensatz, alle

dramatische „Spannung", noch ganz einstimmig lyrisch sind. Noch ‚Der Tor und der Tod' ist nicht viel mehr als ein großer Monolog, in dem die Gesichte der Redenden selbst hörbare Sprache gewinnen. Dieser Tor ist eben ganz und gar der im Zug der Impression aufgelöste Mensch, dem sich keine Gestalt ballen, kein Gegner stellen will, der nichts vom „Menschenleben" weiß und nur noch in einer großen, lyrisch gehobenen Sekunde, im Anhauch des Todes, seine Nichtigkeit verzweifelnd empfindet.

In der ‚Hochzeit der Sobeide' und dem ‚Abenteurer und der Sängerin' (seinem annoch schönsten Gedichte!) ist Hofmannsthal einen Schritt weiter. Der einfache Stimmungsausdruck ist nicht mehr selbständig der Sinn des Kunstwerks: hier ist bereits eine rechte „Handlung", ein Erleben objektivierter Gestalten dichterisches Symbol, Trägerin der Meinung des Künstlers. Aus dem Toren, der still steht und stirbt, ward der Abenteurer, dem alles Leben durch die Finger gleitet und der es andern überläßt, Wert, Wort, Gesang daraus zu bilden. Aber da, so die Gestalten dieser Gedichte mehr Leidende als Handelnde sind, da sie nicht ein in ihrer Individualität inkarniertes Stück Welt kämpferisch gegen die Außenwelt stellen, sondern mit staunendem Erleiden von der wunderreichen, rätselvollen Kraft der Umwelt getrieben werden, so ist auch in diesen Stücken eigentlich nur erst ein einziger „Held": der unbekannte Gott. Ihn auszudrücken strebt des Dichters Sprache noch allein. Deshalb ist sie noch immer „einstimmig", trotz einigen Ansätzen noch unverändert. In Strudeln Hofmannsthalscher Lyrik ertrinkt immer wieder die psychologische Illusion der besonderen Gestalten. So ist auch diese Kunst noch undramatisch: denn das Drama beginnt erst, wo der unbekannte Gott

sich teilt und aus zwei sichtbaren Gestalten mit zwei hörbaren Sprachen wider sich selbst redet.

Der Weg zu diesem Drama von der Lyrik führt für Hofmannsthal wie für alle Welt über den — Balladenstil. In ihm beginnt die Seele des Dichters die in ihr ringenden Empfindungen in sinnlichen Gestalten zu entladen. Bewegung, Geschehen, Kampf werden die Ausdrucksformen des Künstlers — nur daß Kunstmittel (wie z. B. die refrainartige Stilisierung) den selbständigen Wert des Geschehenden doch immer wieder unter des Dichters einheitlichen Gefühlsausdruck unterordnen. Auf dieser Zwischenstufe steht — gleich einer Vorstudie ging die ‚Madonna Dianora' vorauf — Hofmannsthal ‚Elektra'. Das Pathos des Dichters scheint hier einem Stahlbad entstiegen, seine Sprache atmet Kraft und Kampf. Die verzweifelte Rachgier eines mißhandelten, gebundenen Herrscherkindes, das mit dämonischer Wildheit der Seligkeit der Tat zueilt und am Ziele zusammenbricht, ist in tiefen schicksalsvollen Bedeutungen gesehen und großzügig gestaltet. Nur daß dies Balladendrama immer noch im letzten Sinne einstimmig ist: nicht zwei Gegner erschlagen einander — ein Rasender zerschmettert an ruhender Felswand sein Haupt. Und so ist auch in der Sprache der Dichtung noch eine balladeske Monotonie, eine starr einförmige Erschütterung — keine ringenden Stimmen, keine wechselnden Lichter. Ein Drama muß mit zwei Zungen reden! In der kämpferischen Kraft aber, mit der die eine Zunge dieser Dichtung spricht, lebt doch schon eine große dramatische Potenz. Die ‚Elektra' konnte ein starker Anfang sein.

Elektra war ganz und gar nichts als ein Sehnsuchtsschrei nach der Tat: „Der ist selig, der tun kann. Die

Tat ist wie ein Bette, darauf die Seele ruhen kann — —"
In des Dichters nächster Arbeit, dem Trauerspiel ‚Das gerettete Venedig', ward dann ein wirklicher Tatmensch im Kapitän Pierre, dem Haupt der Verschwörer, gebildet — aber ihm zur Seite war Jaffier gestellt, der Bruder des „Toren", der alte Hofmannsthalmensch, der zuviel sieht und fühlt und bedenkt, um zu furchtloser Tat kommen zu können; der zugrunde geht und den lebendig Handelnden mit in seinen Fall zieht. Und ganz so ist in des Dichters letztem Werk ‚Ödipus und die Sphinx', das als ein mächtiges Vorspiel zur Katastrophentragödie des ‚König Ödipus' gedacht ist, Kreon, die letzte stärkste Fassung des Hofmannsthalschen Toren, neben Ödipus gestellt. Freilich auch dieser Ödipus, der dem Fluch seines Blutes entrinnen zu können glaubt, indem er jede Heimat, jedes Band zu Vergangenem aufgibt, um nur noch „in seinen Taten wohnen" zu dürfen — auch er gelangt nicht zur Tat! Er tötet — dieses ist die wichtigste und tiefsinnigste Abweichung Hofmannsthals von der Überlieferung — die Sphinx nicht! Vielmehr stürzt sich das Ungeheuer selbst in den Abgrund, nachdem es ihn, den Schicksalgezeichneten, erkannt und mit Namen gegrüßt hat.

Der heiße Knabe —
Ich weiß es, großes Schicksal — gilt für nichts
In diesem Spiel der Knab' und seine Taten!
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
— — — Dir ist nichts für Taten feil.
Die ganze Seele willst du, Taten lässest
Du fallen und verfaulen auf der Erde
Und höhnest, die mit Taten um dich buhlen!

So ruft Kreon, auch hierin der Wortführer des Dichters, in dessen Mund Hebbels bitteres Wort „Man kann sich auch mit Taten schminken!" neu auflebt. Hier erscheint das lockende Licht der Tat schon wieder stark verdüstert — es scheint, als ob in diesem Dichter, der zu tief das hundertfältige Verknüpfte aller Teile der menschlichen Wesenheit in der Natur erfahren hat, eine völlig fatalistische Weltanschauung zuletzt doch den Sieg behalten wollte. Das Mißtrauen gegen den Sinn und den Wert, ja gegen die bloße Möglichkeit von Taten tritt wieder hervor. Es ist klar, daß auf dieser Basis kein eigentliches Drama geschaffen werden kann. Hofmannsthal selbst hat den Glauben an „Charaktere" den Ausgangspunkt für wirklich dramatisches Schaffen genannt — ihm aber sind immer noch die Menschen „nicht mehr als ein Taubenschlag", Durchgangspunkt fremder Kräfte in hundertfältigen Erfahrungen und Erinnerungen. Das Wesen des Dramas ist Handlung — und ihm ist die Handlung nur eine Schminke menschlichen Witzes auf den Wangen der Notwendigkeit. So können freilich nicht eigentlich dramatische Gebilde entstehen: dialogische Dichtungen von hart gestraffter, kämpferischer Kraft, Abspiegelungen der Welt im Wechselspiel widerstrebender Willensmächte, Manifestationen tatenfordernder Charaktere. Hofmannsthals Sprache, diese verweilende, gleichsam an jedem Ding festgesaugte Sprache findet einstweilen nur selten die hart zusammengeraffte Prägnanz, die den schnellen Ablauf szenischen Lebens ermöglicht.

Gewiß wäre es ungerecht, wollten wir uns lediglich durch klassifizierende Bedenken den Genuß dieser schönen und reichen Dichtungen verkümmern lassen, die — dramatisch oder nicht — uns jedenfalls mit einer Fülle

eigen empfundenen und besonders geformten Lebens beschenken.

Aber um des stärkeren Lebens willen, das wir ahnen, und dessen Ausprägung die dramatische sein muß, wäre es auch unrecht, zu verschweigen, daß wir von diesem Hofmannsthal das neue Drama kaum noch erwarten. In seinen letzten Werken spricht aus den mit üppigen Eklektizismus überreich geschmückten Szenenbildern ein erlesener Theatersinn; die lose, langsam lässige Abwicklung dieser Szenen aber und der allzuberedte Dialog, der in der Überdeutlichkeit seiner psychologischen Analytik die eigentliche Gestaltung der Lebensprobleme in sinnlich glaubhaften bewegten Gestalten geradezu verhindert — das sind Gebrechen, die es schwer machen, an ein Werden wirklich dramatischer Formkraft bei Hofmannsthal zu glauben.

Dennoch wird ganz gewißlich das, was er uns gab: die Möglichkeit eines neuen Pathos, unserm Drama unverloren bleiben. Es wird über Deutschlands neuer dramatischer Kunst kein Haupt leuchten, das nicht mit einem Tropfen Hofmannsthalschen Öles gesalbt wäre!

DER STIL DES GERMANISCHEN DRAMAS

Um zum Stil eines neuen Dramas zu gelangen, muß, wie ich schon sagte, die Wortkunst zweierlei vollbringen: sie muß eine Sprachform erschaffen, die den neuen Bedürfnissen der Zeit angepaßt ist, und diese Form muß zugleich den Bedürfnissen des Dramas angepaßt sein. Durch die Befriedigung des ersten Bedürfnisses schien uns Hofmannsthal für die Entwicklung des dramatischen Stils bedeutsam. Indessen kam er nicht vom eigentlich Dramatischen her und hat — wie ich zu zeigen bemüht war — trotz einer starken Entwicklung in dieser Richtung den vollen Anschluß noch nicht gefunden. Die andre markante Erscheinung, die etwa gleichzeitig mit Hofmannsthal auf unsere Bühnen gelangte, gewinnt aber ihre Bedeutung gerade dadurch, daß sie in ein intensives Verhältnis zum spezifisch Dramatischen hat. Was Frank Wedekind und die ihm in diesem Sinne verwandten Talente für die Entwicklung des dramatischen Stils leisten können, ist die Wiedererweckung der spezifisch dramatischen Ausdruckskraft der Sprachkunst.

Es handelt sich, dies sei hier einmal betont, um die Entwicklung des neuen „deutschen" Dramas. Dies hat nichts zu tun mit der süßlichen Verblasenheit teutonischer Phraseure, nichts mit borniertem Chauvinistenhochmut, wohl aber mit der kühlklaren Tatsache, daß der Mehrheit der germanischen Rasse das Höchste der Kunst und besonders der Theaterkunst etwas andres bedeutet als etwa den Franzosen. Deren gegenwärtig feinster Stilist, Anatole France, hat zum Beispiel erklärt, daß aus der Lektüre des Titus Livius doch mehr zu gewinnen sei,

als aus der des ‚Faust' von Wolfgang Goethe. Es gibt da durchaus Unvereinbares. Für uns Deutsche also, um die es sich hier allein handelt, bedeutet eine Renaissance des Dramas jedesmal zunächst ein Wiedererleben S h a k e s p e a r e s.

Der Höhepunkt des deutschen Dramas liegt, wie mir scheint, bisher in der Großstadt der Romantiker: der Eindeutschung Shakespeares. Hierhin führen Lessings theoretische und poetische Überwindung der Franzosen und die Taten der Sturm- und Drang-Dramatiker. Daß Schiller und Goethe nach großen Anfängen auf dem gleichen Wege ins klassizistisch Romanische abbogen, das wurde das große Verhängnis des deutschen Dramas. Doch zeugte die romantische Kunst noch zwei große Meister der Sturm- und Drang-Tradition: Kleist und Büchner. Neben denen mit einiger Vorsicht noch Grillparzer zu nennen ist. Damit ist die einheitlich zusammenhängende Bewegung zum dramatischen Stil in Deutschland erschöpft. Hernach hat es — wie mir scheint — an großen Dramatikern in Deutschland nur noch Vereinzelte gegeben; zwei, die voll theoretischer Leidenschaft Shakespeares Spuren wieder suchten und fanden, Hebbel und Otto Ludwig — und zwei, deren große Talente nicht zur reinsten, vollsten Entfaltung kamen, weil sie fern aller literarischen Tradition und theoretischen Zucht auf weiten Seitenpfaden vorwärts tappten: Raimund und Anzengruber. — Das ungeheure Talent eines Anzengruber mußte, auf langen Umwegen wandernd, viel von seiner besten Kraft verzetteln, weil er bei seinem Auftreten nicht mehr die heilsame Atmosphäre dramatischer Kultur vorfand, die Deutschland um 1800 erfüllte. Es war wieder wie vor Lessing: es herrschte der im deutschen

Gefühl dramatisch tote französische Theatergeschmack. Freilich nicht mehr Corneille und Racine waren Herrscher; gegen das feierliche Pathos ihres Gedankenvortrags, die typisierende Geste ihrer Gefühle, hatte sich das germanische Empfinden erhoben in der unendlich vielgestalteten Fülle individueller Leidenschaften, deren organischem Leben Ideen in unausgesprochener Keuschheit, dem Duft gesunder Körper gleich, entströmten. Doch war in Frankreich die ehrwürdige Monotonie der klassischen Theaterrhetoren nicht innerlich berührt worden vom großen Geiste Shakespeares; die sogenannte „französische Romantik“ hatte der alten Gedankendeklamation und Gefühlssteifheit nur einen giftigen Zusatz grellgrimassierender Bewegtheit, äußerlich aufgeregter Farbentollheit beigemischt. So war der raffinierte Theatraliker Victor Hugo entstanden; und aus der Ehe seiner wildgewordenen Bühnenkünste mit den Stoffen und Ideen des alten lehrhaften bürgerlichen Schauspiels (Diderotscher Provenienz) stammte die Theaterkunst der Dumas und Sardou, die nach 1850 den Geist der deutschen Bühnen in Bann hielt. Man muß ein Buch von der Seelenlosigkeit der Freytagschen „Technik“ lesen, muß sich den Horizont eines einst tonangebenden Kritikers wie Frenzel vergegenwärtigen, um zu begreifen, daß es nicht zuviel gesagt ist: um 1870 herrschte der französische Sinn des Theaters in Deutschland wieder so vollkommen wie nur vor Lessing. — Und wieder begann die Resurrektion des deutschen Geistes. Nur daß die neue „Hamburgische Dramaturgie“ nicht geschrieben wurde. Die Brüder Hart, die nach ihrem glänzenden Debüt in den „Kritischen Waffengängen“ vielleicht die Leute dazu hätten scheinen können, taten

es nicht. Sie irrten vom eigentlich Ästhetischen immer weiter in ethisch-religiöse Nebelreiche ab. So blieb die neue Bewegung direktionslos. Wildenbruchs genialer Dilettantismus, mit seinen Schiller-Kleist-Abgüssen, griff in zu junge Vergangenheiten des deutschen Dramenstils, um eigenkräftig neues Leben emporfördern zu können. Und die Naturalistenbewegung des nächsten Jahrzehnts ging wieder allzuweit über alle künstlerische Tradition, in den primitivsten Keim der Kunst, die rohe Nachahmung zurück. Indessen ein Tasten nach dramatischen Werten im antifranzösischen, untheatralischen Sinne, nach individuellem Leben, nach ideentragenden Leidenschaften kündete sich auch hier an. Und etwas später kam ein Mann, der in die rechte Tiefe stieg, an die Wurzel des neuen dramatischen Stils — zu Shakespeare.

Shakespearesche Art — unmittelbarer wohl noch der ihr entsproßte Sturm- und Drangstil erzeugte die dramatische Form in den ersten großzügigen Bühnendichtungen von Frank Wedekind. Sein unmittelbarer Vermittler aber zu den Lenz und Klinger war Büchner.

Wenn das französische Theater für uns im letzten tiefsten Sinne kein „Drama" geschaffen hat, so will das wiederum nichts andres sagen, als daß ihm die große innere Zweistimmigkeit, die Form und Inhalt beseelende Kraft des Dialogs fehlt. Und zwar ist das französische Theaterstück zumeist nicht einheitlich lyrisch gestimmt (wie in den betrachteten Fällen Hofmannsthal, Hauptmann u. a.) — seine Einheit liegt im ethisch Intellektuellen! Weder bei Racine noch bei Hugo noch bei Dumas wird man ein Stück aufweisen können, in dem der große Kampf gleichgemessener Gewalten Thema ist, in dem

„alle recht haben" — was doch nach Hebbel das Grundpostulat des Dramas ist. Nein — nur ein einziges Recht kennen die französischen Bühnendichter, und dies Recht durch den Wechsel kluger, schöner und wirksamer Reden deutlich werden zu lassen, heißt ihnen dramatische Dichtung. Der Schein dramatischer Bewegung entsteht in dieser Kunst durch viele Außenereignisse, relativ zufällige Schicksalswendungen, die die von den Dichtern vertretene eine Idee zur Entfaltung (Bewährung oder Vernichtung) zwingen. — Dagegen wächst in Shakespeares Welt der dramatische Kampf unmittelbar aus der Natur, gesetzt zugleich mit den Elementen, deren Antagonismus das Gleichgewicht der Welt trägt. Hier hat jeder Notwendigkeit, das heißt (im ästhetischen Sinne) recht für sich. Shakespeare hat zur Zeit seiner reifen Kunst keine „Bösewichter" im ethisch verurteilenden Sinne der Franzosen — auch Jago ist ihm ein Mensch von stark treibenden Getriebenheiten wie wir alle. Dies ist das germanische Individualitätsgefühl, das das Drama gebiert; es lehrt uns: ein jeder hat recht. So ist jeder Lebensakt das Ringen zweier gleichgeborenen Rechte, so wird alles Dasein dialogisch. Untrennbar wie das Typische mit dem französischen Bühnenstück, ist so das Individuelle mit dem germanischen Drama verbunden. Denn das Individuum ist eine in sich geschlossene, eine inappellabel berechtigte Welt! Dem germanischen Dichter ist die Welt in Wahrheit vielstimmig. Das Drama läßt den Wettkampf zweier Stimmen aus dem großen Chor hervortönen. In dieser Zweistimmigkeit wurzelt alles Formale der neudramatischen, der shakespeareschen Kunst.

Das Wesen des Dialoges verstehen heißt Shakespeares ganze Technik verstehen — auf die Antithese, auf Stimme

und Gegenstimme ist sein Drama gebaut — vom Weitesten bis ins Engste. So ist der größte Kreis: Schicksale und Gestalten des Dramas gleich naturnotwendigen Kontrastfarben zu kampfüberwachender Harmonie geordnet. So ist der mittlere: Szene gegen Szene gestellt in tief komplementären Gegenwirkungen. So im engsten und kernhaftesten: jedes Bild, jede einzelne sprachliche Wendung spiegelt den Kampf, den rätselhaften Widerstreit in der doch so einheitlichen Natur. So erscheint als die Wurzel des dramatischen Stils, der Nährboden des wahrhaften Dialogs — das Epigramm. Jedes Epigramm künstlerischer Art ist ein Drama in nuce — und nicht zufällig sind Lessing, Schiller, Kleist, Hebbel groß im Epigramm. Hier ist der Mutterboden der dramatischen Form. In Hebbels Tagebüchern etwa steht völlig unvermittelt die Notiz: „Ein Blinder bei Sonnenaufgang", oder ein andermal: „Rosen auf ein Sterbebett gestreut", oder ein andermal: „Taumeln, weil die Erde bebt, und als Trunkenbold bestraft werden". Niemand kann den Reiz dieser und zahlloser ähnlicher Aufzeichnungen im Tagebuch Hebbels verstehen, der nicht das Geheimnis der dramatischen Form begriffen hat. Dies sind die Epigramme, die tragischen Antithesen, in denen der große Dramatiker denkt. Greife mit einer dramatisch geschulten Phantasie ein Wort auf wie „ein Blinder bei Sonnenaufgang" — und aus einem lyrisch starken Sprachklang wächst es zu einem ergreifenden Szenenbild und weiter zum sinnlich erschütternden Symbol eines Menschenschicksals, d. h. zum Grundriß einer Tragödie. Tragische Stoffe stecken gleich einem geheimnisvollen Keim in jeder sprachlichen Wendung dieser Art. Und dies ist das Siegel der Vollendung im

dramatischen (wie in jedem künstlerischen!) Stil — daß jeder kleinste Teil den Organismus des Ganzen widerspiegelt. Wie in jedem kleinen Pfeiler des Straßburger Münsters die „Idee“, der Rhythmus des Ganzen steckt, so birgt jede sprachliche Wendung eines großen Dramas in sich das Wesen der dramatischen Idee: den tragischen Widerspruch notwendig zueinander strebender Mächte. — Der kleinste Teil des Kunstwerks endlich, der einzelne Satz, das Wort, das keine Zweiheit mehr zu umspannen vermag, wird dem Prinzip der Zweistimmigkeit, der großen Kontrastwirkung noch immer dadurch dienen, daß es die eine Seite, an der es allein zu bilden vermag, mit leidenschaftlichster Energie, mit fanatisch konzentrierter Einseitigkeit ausdrückt — gerade so die größte Wirkung des Widerspruchs vorbereitend. Auf die Schärfe und Kraft des Ausdrucks legt dann der echte Dramatiker allen Wert, nicht auf das in sich Schöne oder logisch Zwingende der Sprachwendung. Die Energie des Wortes muß den Funken des dramatischen Kontrastes, die Idee der Zweistimmigkeit herausschlagen. Dies ist der Sinn der alten Behauptung, daß bei Shakespeare und allen, die ihm folgen, der Hauptton nicht auf dem Schönen, sondern auf dem Charakteristischen liege.

Die Tradition dieses Stils aufgenommen zu haben, ist die für die Entwicklung des deutschen Dramas bedeutende Leistung, die in den zwei gsoßen Dramen Wedekinds ‚Frühlingserwachen‘ und ‚Erdgeist‘ beschlossen liegt.

WEDEKIND UND DAS TRAGISCHE EPIGRAMM

Von der Entwicklung des dramatischen Stils in Deutschland wollen wir handeln, und wenn wir im Verlauf dieser rein ästhetischen Untersuchung auf die Produktion Frank Wedekinds zu sprechen kommen, so geht uns dabei all das an sich so Merkwürdige im kulturellen, psychologischen Gehalt seiner Werke nicht direkt an. Nur das mag doch hierher gehören: es mußte wohl solch ein dezidierter Nichtchrist, solch ein heidnisch inbrünstiger Verehrer der schönen sinnlich-sinnvollen Körperbewegung sein, in dem das Gefühl für die innerlich gegründete Technik des Dramas wieder auferstand; denn das Drama ist unchristliches Handeln und Kämpfen, leidenschaftliches Begehren und Haschen, sinnlich-bewegter Körperausdruck geistiger Inhalte. Ein solcher Mann mußte es also wohl sein, der den Kern des dramatischen Stils für Deutschland wieder entdeckte.

Kein Mensch von einiger stilgeschichtlichen Bildung kann Wedekinds Kindertragödie ‚Frühlings Erwachen' lesen, ohne aufs allerstärkste an die Art der Sturm- und Drangdramatiker erinnert zu werden. Es ist die gleiche seltsam keusche Sinnlichkeit der Sprache, die gleiche Fülle der Bilder, die wie halb aufgebrochene Knospen aus jedem Satz hervorscheinen, die leidenschaftliche Energie der Charakteristik, die bald (im Munde des Gymnasiasten) bis zum barocken Bramarbasieren, bald (im Munde des „Pädagogen") bis zur Karikatur führt. Im ganzen aber bleibt bei aller Stärke der Stilisierung die Grenze der realistischen Illusionsmöglichkeit gewahrt. Und alles durchzittert die lyrische Stimmungskraft des großen Dramas, die vom ersten Worte an in der

Ahnung der Katastrophe unsre Nerven erbeben läßt. In harten, festen, großzügigen Linien ist der dramatische Antithesenbau hingerissen. Hart steht, Szene auf Szene, die Welt der blödsinnig gewordenen, verwesunggrinsenden, mörderischen Konvention wider das keimstarke, erlösungschreiende junge Leben. Und unter den Jungen nun das kampfvolle Widereinander, das dämonische Aufeinanderzu der Geschlechter, und unter den Knaben wiederum in tief erhellendem Wechsellicht der sentimentale Schwärmer, der zugrunde geht, und der energische Realist, der überwindet. All dies stürmt, gleich einer Kette von Schlachten vorüber in Dialogen von wilder Ergriffenheit — Dialoge, die oft genug unbekümmert um alle Naturtreue von Hauptsache zu Hauptsache hinüberschnellen und so das Wesentliche in epigrammatischer Wucht mit wütender Deutlichkeit emporschleudern. Eine selige Maßlosigkeit, eine wild verschwendende Unreife steckt in diesem Stück. Freilich trägt dies geniale Werk schon all die Keime in sich, deren Entfaltung später die Kraft Wedekinds zersetzen sollte, und seine theatralische Sorglosigkeit, die in der rechten Manier der Sturm- und Drang-Künstler souverän zur Schau getragene Verachtung des Bühnenmöglichen, ist Zeugnis einer gewissen Unreife. Denn der reife Dramatiker hat stets begriffen, daß erst das dargestellte Drama ein sinnvolles Ganze ist, und es ist die Unreife genialischer Jungen, ein Problem, das zu lösen die Kraft noch nicht ausreicht, für belanglos und falsch zu erklären. Hier führt der Shakespeare-Enthusiasmus die jungen Dramatiker zu einem Irrtum: sie glauben, die Form des Meisters nachahmend, die Forderung der bestehenden Bühne übersehen zu dürfen — und vergessen dabei,

daß Shakespeare seine dramatische Form schuf gerade durchaus in Betrachtung der Ansprüche der damals bestehenden Bühne! Die Bühnenform aber wächst nicht nach blödsinnigen Zufällen, sondern in organischer Verknüpfung mit der Kultur, dem Geist der Zeiten. Die Entwicklung zum theatralisch Möglichen wird deshalb beim wirklichen Künstler stets zugleich eine Festigung und Vertiefung seines dramatischen Formgefühls bedeuten. — In diesem Sinne stellt Wedekinds ‚Erdgeist' noch einen Fortschritt über die Kindertragödie hinaus dar, obwohl er an Fülle lyrisch dramatischer Details, an Reichtum latenten Lebens, an szenischer Stimmungstiefe das frühere Werk schon nicht mehr überall erreicht. Aber in einem ungeheuren Crescendo steigen diese vier nun auch theatralisch vorzüglich verdichteten Akte auf. Das Thema ist — grob gesagt — der Verzweiflungskampf des Cerebralsystems gegen den nervus sympathicus. Das Geschlecht in der Gestalt des dämonisch unschuldigen, arglos teuflischen Weibes vernichtet eine ganze Generation von Männern, die mit ihrem Gehirn das Leben erfassen und beherrschen wollen. Dieser Kampf gestaltet sich in Dialogen, die bis in die letzte Silbe hinein dramatisch, d. h. kämpferisch sind — jeder Satz saust gleich einer stahlkalten Klinge durch die Luft. Was wir als das eigentliche Wesen des Dramatischen erkannten, das „Rechthaben" aller Teile (denn die tragische „Schuld" ist keine ethische, sondern eine metaphysische, d. h. angeborene), das ist hier rein und stark entwickelt in der seligen Verbrecherunschuld der Lulu und in der verzweifelt wahllosen Getriebenheit ihrer Opfer. Das ausweglose Gebanntsein ins eigne Wesen führt Wedekinds Gestalten oft zu einer gespenstigen Art von Dialog,

in dem beide Teile wie Besessene aneinander vorbei sprechen. — Weil beide Teile müssen, darum ist ihr Zusammenstoß so großartig, so furchtbar wie ein Naturschauspiel. Und dieser Zusammenprall symbolisiert sich von Akt zu Akt in immer gewaltigeren Bühnenbildern, bis der letzte Akt in seiner stilistischen Kraft, in der refrainartigen Häufung der gleichartigen Fälle sich zu einer Szenenwirkung steigert, der sich wenige Szenen der Theaterliteratur aller Zeiten vergleichen lassen. Was theatralisch verweichlichte Geister hier grotesk, exzentrisch, karikiert nannten, das ist (von Einzelheiten abgesehen) nichts als die Neugeburt eines starken, entschieden dramatischen Stils.

Wenn man in den großen Dramen Wedekinds unnötig viel Groteske, Karikatur suchte, so lag das freilich daran, daß viele den Autor erst kennen lernten, als schon Werke von ihm vorlagen, in denen tatsächlich aus dem Dramatiker Wedekind ein pathetischer Groteskkünstler geworden war. In den bisher betrachteten Dramen Wedekinds bildete die Lebensbasis das fanatische Pathos eines Antimoralisten, das mit der epigrammatischen Bildkunst eines großen Zynikers zusammenwuchs zu organischen Kunstgebilden von stärkster dramatischer Stimmungskraft. In seinen spätern Bühnenwerken hat man die Teile reinlich in der Hand — das pathetische Feuilleton und den zynischen Witz — fehlt leider nur das belebende Band: das Künstlerische!

In dem ganz groß angelegten Trauerspiel ‚So ist das Leben' sind alle nicht burlesken Szenen von einem qualvoll nüchternen, tendenziös pathetischen, rein gedanklichen Dialog erfüllt. Der Stil erinnerte mich lange ungemein an irgend etwas — schließlich fand ichs:

an jene Prosaskizzen des Schillerschen Nachlasses ward ich erinnert, in denen die wichtigsten Gespräche des „Demetrius" flüchtig vornotiert sind. Also dramatischer Rohstoff, rein gedanklich fixiertes Material, dem die eigentliche sprachliche Verdichtung, die lyrisch-dramatisch zwingende Gestaltung des Künstlers fehlt! In einem kalten, sachlich korrekten, wirkungslosen Deutsch stehen die Reden dieser Menschen da: gut geschriebene, geistvolle Artikel — nichts weiter. So schon in der Königstragödie, so in der totgeborenen ‚Hidalla', so in dem ganz abstrakten ‚Totentanz'. Und daneben steht kraß, unverbunden der szenische Witz — der Witz, der nicht wie das künstlerische Epigramm in die Gründe großer Kontraste hinableuchtet, sondern sich begnügt, den äußern Effekt aus einem schrill outrierten Widerspruch herauszuschlagen. Schon in des ‚Erdgeists' zweiten Teil, in der ‚Büchse der Pandora', verdrängt der Witz das epigrammatische Symbol. Das Spiel mit den fallenden „Jungfrau-Aktien" im zweiten Akt z. B. ist brüsk angehängter allegorischer Spaß — nichts mehr. Dennoch bringt die ‚Büchse der Pandora' in ihrem düsterprächtigen Schlußakt zum letztenmal sprachliche Stimmungswerte, starke szenische Sinnbilder von Wedekind. Dann gibt es nur noch selten künstlerische Nachblüten in seiner Produktion — etwa die Szene unter dem Galgen in seinem Königsspiel. In ‚Hidalla' ist alles, was nicht langweilig ist, nur witzig, und der ‚Totentanz' ist geradezu ein Schulbeispiel der neuen Wedekindschen Kunstlosigkeit. Nüchtern geistreiche Artikelreden verbinden folgende Witze: Eine Dame vom „Komitee zur Bekämpfung des Mädchenhandels" erkennt als Wurzel ihres Tuns unbefriedigte Geilheit,

der Mädchenhändler zeigt sich als schwärmerischer Idealist der Sinnenlust, (erster und zweiter Witz) gleich darauf erkennt er sich aber als Trottel, weil das selige Freudenmädchen, an das er glaubte, sich als arme halbtolle Masochistin entpuppt (dritter und vierter Witz) und schließlich (fünfter und letzter Witz) erschießt er sich, um den Liebesausbrüchen der ältlichen Jungfer vom Sittlichkeitsverein zu entgehen. Das sind nirgends mehr Lebensdinge, von sprachlicher Kraft zu stilistischer Wirkung zusammengeballt — das sind unmöglich gespitzte illusionslose Witze, die einen blendend paradoxen Leitartikel illustrieren, und die man deshalb nicht ganz rein genießen kann, weil sie zum Teil nach der kleinlichen Lust des Bohemiens am „épatez les bourgeois!" schmecken. Wohl steckt noch eine große imposante Galligkeit hinter dem wüsten, erotischen Nihilismus dieses ‚Totentanzes' — aber diese Grundmeinung ist eben nicht mehr in künstlerische Formen umgesetzt, sie ist brüsk, pathetisch oder witzig ausgesprochen! Kulturpsychologisch ist natürlich auch noch der neueste Wedekind höchst interessant und bedeutsam — für die dramatische Kunst kommt er nicht mehr in Betracht.

Gerade wer so durchdrungen von der Bedeutung der großen künstlerischen Schöpfungen Wedekinds ist, muß aufs energischste ablehnen, daß die jüngste kraß subjektive Entwicklung seines Stils für die dramatische Kunst irgendeine Bedeutung habe. Ich sehe hier nichts als ein Zerfallsprodukt, interessant schillernde Verwesung, zuchtloses Auseinanderschlottern eines sehr großen Talents. Die Kaffeehausboheme, die diesen großen Dichter ruiniert hat, soll uns nicht seine nunmehrige Impotenz als neusten dramatischen Stil aufreden wollen!!

War es sehr fraglich, ob Hofmannsthal uns noch ein wirklich großes Drama zu schenken habe — daß uns Wedekind nichts mehr geben wird, scheint mir traurig gewiß. Dennoch: ‚Frühlings Erwachen' und ‚Erdgeist' werden in den eisernen Bestand der dramatischen Literatur übergehen. Und was mehr ist: der Dichter dieser Stücke hat bisher am weitesten den Weg beschritten, auf dem man das neue Drama finden wird — denn, ehe er über frostigen Witz kalte Gespräche aufführte, hat er uns gezeigt: wie man aus dem Brennstoff des tragischen Epigramms die Glut des dramatischen Dialogs auflodern läßt.

NEO-PATHETIKER

Zwei Wege zum Drama sind gewiesen durch Hofmannsthal und Wedekind — am Schnittpunkt der beiden liegt das Ziel. Einstweilen drängt die Menge des dramatischen Nachwuchses sich noch in den Anfängen beider Bahnen hinter den Führern. In direkterer und unfreierer Abhängigkeit steht die Nachfolge Hofmannsthals. Es sind zumeist Jünglinge vom Kreise der „Blätter für die Kunst“, gravitätische Priester am Wort, die jetzt anfangen, das profanum vulgus mit dramatischen Dichtungen zu begnaden. Dichtungen, in denen der Tiefsinn von Hofmannsthals neuem Pathos mit erschreckender Schnelligkeit zur festen Formel zu werden droht, durch deren unermüdliche Anwendung modische Phraseure ihren lebensarmen Geschöpfen einen Schein von Bedeutsamkeit leihen. Wie schnell da der Weg vom Erhabenen zum Lächerlichen zurückgelegt wird — dafür ein Beispiel (aus Ernst Hardts ‚Ninon de Lenclos‘):

> „es lächelt wohl — und kann auch weinen — kann —
> doch muß es nicht —“ (!!)

oder:

> „— wie schmerzlich ist doch von zwei Leben der Vergleich,
> wenn sie einander so verschieden waren
> wie eures hier und wie das meinige“ —

oder:

> „das Leben ist so sonderbar verflochten oft“

Die Hülsen ohne Frucht! Hofmannsthals Formeln ohne seine Musik — und der Effekt: mehr Busch als Hofmannsthal! — — —

Für die dramatische Kunst sind diese Poeme, in denen das neue Pathos aus einem Werkzeug zum Surrogat künstlerischer Wirkung wird, natürlich belanglos. Eine besondere Betrachtung verdient nur etwa Vollmoeller, der, obgleich auch in unfreister Abhängigkeit von Hofmannsthal, doch der talentvollste dieser Gruppe ist. In einer Zeit, wo viele hundert Augenpaare, vor angestrengtem Eifer trüb und übersichtig, nach dem dramatischen Messias ausschauen, muß das kleinste Anzeichen blinden Triumphlärm entfesseln. So hat auch Vollmoellers starkes Oberflächentalent begeisterte Verehrer gefunden, vor allem seine ‚Catharina, Gräfin von Armagnac'. Da muß man also fragen, was Großes und Neues in diesem Drama steckt. Meine Antwort ist: gar nichts. — Denn die an schönen Einzelheiten reiche Dichtung ist, auf ihren dramatischen Formwert hin betrachtet, ein von lyrischen Überwucherungen erdrücktes Balladendrama, eine Entartung der von Hofmannsthal auf dem Wege zur „Elektra" gefundenen Form. ‚Die Gräfin von Armagnac' ist im Grunde nur eine Ausweitung der Hofmannsthalschen ‚Madonna Dianora', ein Katastrophenstück, das nicht einen Kampf und eine Lösung gestalten, das nur die Stimmung eines schönen Untergangs auskosten will. Ein wirklich dramatisches Kunstwerk, das uns im Zwiegesang miteinander ringender Stimmen die tiefere Harmonie der Welt vernehmen läßt, kann solch schön abgestimmter Klageschrei nie werden. Aber im leidenschaftlichen Ausdruck vermag er wohl genug vom Schein des dramatischen Kampfspiels anzunehmen, um starke szenische Wirkungen auszuüben: Jede Klage formuliert sich schließlich als ein Zwiegespräch mit der Antwort

verweigernden Gottheit. So müßte — auch ohne die Quellen der eigentlich dramatischen Kraft zu erreichen — der Untergang der Catharina von Armagnac mit kämpferischer Gewalt erschüttern können. Und stark genug setzt der Vollmoellersche Akt ein — denn wie jedes Balladen-Drama ist trotz äußerlicher Dreiteilung auch die „Gräfin von Armagnac“ ein Einakter. Ohne einen Absatz im innern Fortgang rollt diese Katastrophe ab: der erste Akt bringt in wuchtiger Steigerung, Schlag auf Schlag, der Gräfin die Gewißheit, daß ihr Gemahl alles entdeckt und ihrem Geliebten einen tödlichen Hinterhalt gelegt hat. Ihr Entschluß reift, einen andern Edlen, der sie unerhört liebt, für den Geliebten in den Tod zu schicken. Nun ist der „zweite Akt“ — die Szene, wie sie den Edlen Tristan, über die Brücke ins Schloß lockt — ganz knapp und kurz als rechtes Zwischenspiel gehalten. Der Akt geht als „dritter“ Akt weiter — bis hierher in trefflich gefügtem Crescendo — dem erwählten Höhepunkt der Ballade zu: die Szene, wo die Gräfin den zweiten Liebhaber für den ersten in den Tod senden will. Mit dem Festschmuck üppiger Rhythmen und Reime und starken echt balladesken Refrains setzt diese Szene feierlich genug ein — dann aber, wo mit Annäherung der Entscheidung ein dramatisches Grundgesetz wachsende Knappheit und Schnelle des Dialogs fordert, schwillt die Flut lyrischer Rhetorik jäh über alle Schranken des dramatisch wirksamen und des theatralisch Möglichen hinaus. Der edle Tristan schweift schließlich zu einer viele Seiten langen, lyrisch-geschwellten Schilderung aller Weltgegenden (unter dem Vorwand: diese möchte er mit der Geliebten durchwandern!) aus — um am Schluß entschuldigend zu bemerken:

„Nein, dieses sind die schillernden Symbole
und vielgestalten Bilder für die eine,
die Lust zu leben, die unendlich ist:
Ich will euch neue frohe Worte lehren — — —"

Naiver hat wohl nie ein Dichter den Irrtum seiner Kunstform selbst enthüllt! In neuen Worten Bilder und Symbole des Lebens zu geben, ist nämlich das Werk des Lyrikers. Der Dramatiker erstrebt die größere Symbolbildung, indem er das Leben in Menschen und Menschenschicksalen widerspiegelt, wobei er denn — um die Suggestion der Wirklichkeit zu wahren — die Menschen (in wie gehobener Form auch immer) nur Dinge sagen lassen darf, die sie mit psychologischer Wahrscheinlichkeit in dieser Situation sagen können. Da nun aber weder die liebeswilde Gräfin, noch der todesmutige Tristan zu den Abonnenten der „Blätter für die Kunst" zählen — so ist es unfaßbar, warum sie sich in ihres Lebens gefährlichstem Augenblick zwischen Sein und Nichtsein in reflektierender Georgescher Art ergehen sollen. Es bleibt also wohl nichts übrig, als einzusehen, daß der Dichter Vollmoeller, durch ihren Mund sprechend, die in der Situation gegebene Stimmung zu lyrischen Gedichten formt — wobei er denn allerdings auch das äußere Wesen der dramatischen Dichtung durchbricht und eine Kunstform mit der andern totschlägt! Hier sehen wir die große Gefahr, die die Errungenschaft des neuen Pathos, das Vollmoeller freilich fließend und nachahmerisch oberflächlich beherrscht, in sich birgt — es vernichtet die dramatische Form, wenn es dem Dichter Selbstzweck wird! Während Hofmannsthal, der geniale Erfinder neuer Worte für das neue Leben, mit reifer Kunsteinsicht sich müht, das lyrische

Pathos immer mehr der psychologischen Gestaltung dramatischer Personen dienstbar zu machen, ergeht sich bei einem Jünger wie Vollmoeller die lyrische Wortgewalt in eitlem Selbstgenuß und in einer Szene, wo die innerliche Verwirrung und Wandlung der Frau zwischen ihren beiden Liebhabern den echten Dramatiker zur äußersten psychologischen Schärfe und Knappheit reizen würde, verschwemmt er jede Kontur durch einen Strom weicher Worte. Das ist noch schlimmer in Vollmoellers zweitem Stück ‚Assüs, Fitne und Sumurud'. In diesem Märchen mit der ganz unerzählbar wirren, geheimnisvoll unklaren Handlung aus der Welt des Tausendundeine-Nacht-Orients, in diesem Stück redet bei jeglicher Gelegenheit jegliches Wesen, Mann, Frau, Kind — Krieger, Kaufmann, Bauer — Lyrisches, Mystisches, Philosophisches. Eben jene zitternden neuen Zwischenwerte, deren Formulierung Hofmannsthals große neue Tat war, werden hier ausgesprochen mit Wendungen so zahllos, glatt und flach nachahmerisch wie Phrasen eines Schillerepigonen. Die zum Teil sehr stark und farbig gesehenen Szenenbilder werden von diesem Wortballast gerade so erdrückt, wie die vielleicht schöne Grundidee des Ganzen — von einem entwurzelten Königssproß, der am Übermaß seiner jungen Säfte sterben muß — durch die sinnlose Handlungsfülle erwürgt wird, die eine fabelfrohe Phantasie, planlos Szene zu Szene reihend, aufhäuft. Überall zügellose genußsichtige Hingabe an das freilich oft genug glänzende Detail — nirgends die organisatorische Kraft, die voll starker Selbstzucht abweist, was nicht dem Plane dient, und überall die Mittel, deren geile Fülle den Zweck zerstört — die Dekadence, wie sie in Nietzsches Buche steht. Von Künstlern dieser

Art für die Zukunft unsres Dramas etwas zu erhoffen, vermag ich nicht.

Von den zahlreichen andern Adepten, die mit dem Zauberstab des neuen Pathos das Gold reiner Dramatik machen wollen — keiner entgeht diesem Zauber ganz, auch Schnitzler, selbst Hauptmann sind in manchen Stunden Hofmannsthals Jünger und vollends gar seine erklärten Gegner, die Greiner, die Paul Ernst! — von den erklärten Adepten aber, die nicht nur im Klang der Worte die auch in der szenischen Phantasie ganz Hofmannsthalschen Geblütes sind, von diesen verdient nur einer noch eine eigene Erwähnung: Beer-Hofmann. Sein bisher einziges Drama ‚Der Graf von Charolais' ist im einzelnen so reich an dichterischer Schönheit, daß man die weitere Entwicklung dieses Künstlers mit ehrfurchtsvollem Schweigen erwarten muß. Als dramatisches Ganzes ist es mißglückt — denn der Einheitspunkt, von dem alles dramatische Geschehen als notwendiger Kampf naturgewurzelter Gegenkräfte ausgeht, ist nicht mit klarem künstlerischen Bewußtsein ergriffen. Die Geschichte von dem getreuen Sohn, der mit dem eigenen Leben dem Leichnam des Vaters ein ehrliches Grab erkaufen will und eben dadurch die Gunst des hohen Präsidenten und die Hand seiner gehorsamen Tochter erhält, und die Geschichte vom Ehebruch und Untergang eben dieser Tochter stehen in einem bloß epischen Nebeneinander. Die dramatische Möglichkeit dieses Stoffes — die Idee von der Rache des Lebens, das wohl ein Opfer der alten Generation für die junge, aber niemals ein umgekehrtes annimmt! — diese lösende Möglichkeit taucht wohl zuweilen in den Worten des Dramas auf, aber sie geht vorüber, wie der Gral an

Parsifal, weil das Bewußtsein des Dichters sie nicht anspricht, nicht fragend festhält. Ein anderer Einheitspunkt wird bewußter herausgehoben: Die durch keine Menschlichkeit zu befriedende Mordgier des Geschlechts. Selbst den menschlichsten Mann Charolais macht gekränkte Geschlechtsehre zum mitleidlosen Berserker. Das steht im Text. — Aber nur um das Edeltum dieses Mannes zu beweisen, dann eine Spezialhandlung von 3 Akten!? — — Wie stark bei alledem in Beer-Hofmann das Gefühl für die Notwendigkeit dramatischer Einheit ist, beweisen gerade die an sich unerträglich langen Dialoge des letzten Aktes, in deren Breite freilich jede dramatische Stromkraft versandet. Das Übermaß der Reden stammt hier nämlich nicht lediglich aus der Beer-Hofmann auch sonst wohl bedrohenden geilen Wort-Üppigkeit eines d'Annunzio-Jüngers — diese Reden verraten hier immer wieder das Bemühen, durch bloßen Gedankenausdruck nachträglich jene innere Einheit der Handlung herzustellen, die in den Vorgängen nicht gestaltet wurde. Die Mühe ist natürlich vergeblich — denn in der Kunst haben Worte nicht als verstandesmäßig erklärende, sondern nur als seelisch-sinnlich suggestive Zeichen Kraft. Indessen zeigt dieser mühevolle Schluß doch, wie lebendig das ästhetische Gewissen des Dichters ist und da in den starken Gestalten (zumal seiner ersten Akte) auch eine Lebenskraft steckt, die in Momenten alle Hofmannsthalschen Versuche an Erdenbreite und Blutwärme übertrifft, so bleibt dieser Dichter eine Hoffnung. Immerhin: Es ist seltsam, wie in dieser großen Begabung ein breitblütig gesunder, jüdisch-patriarchalischer Familiensinn, dessen Inbrunst der Dichtung die besten Inhalte und Ausdruckskräfte gibt, ständig in Fehde

liegt mit einem morbiden Geschmack, der grellste Nervenreize sucht und sprachlich wie szenisch die stärksten Wirkungen ins Peinliche verkehrt, weil er Furchtbares nicht erschüttert hinnimmt, sondern raffiniert auskostet! — Es ist in einem interessanten Naturell spezialisiert der alte Fall: das neue Pathos, die Kunst gebrochene, verschlungene Gefühle packend zu äußern, droht aus einem dienenden Organ ein häßlicher Selbstzweck zu werden.

In Unabhängigkeit von der Schule Hofmannsthals hat sich ein einsamer Sonderling in Berlin um ein neues Pathos, einen eigenartigen Versstil von feierlicher Gehobenheit gemüht. Eduard Stucken, der mit seinen Dramen lange Zeit nur einen kleinen Kreis von Kennern zu interessieren vermochte, schreibt einen überaus absonderlichen Vers: doppeltgereimte fünffüßige Anapäste. Nur eine Probe kann vom Wesen dieses seltsamsten Gewandes, das je ein dramatisches Gedicht umschloß, eine Vorstellung geben:

Wie berauschend war diese Messe! Wir sahen nicht [eines dürren
Gekreuzigten Leibes Blässe im Dampfe der Myrrhen;
Nein — wir sahn, wie in seliger Lust am Weihnachts- [tag
An eines Mädchens Brust das Gotteskind lag! — —

In das Eisengewand dieses Verses sind mit einer erstaunlichen Virtuosität Stücke von hundert und mehr Druckseiten lückenlos eingepanzert. Daß man in diesem Kleid nur noch ganz langsame feierliche Bewegungen machen kann, daß jeder Versuch zu psychologischem Realismus sich verbietet und nur Typen von sakraler Bedeutsamkeit die Tracht dieser Sprache tragen können,

das versteht sich von selbst. Am stilvollsten von allen Stuckenschen Dichtungen ist denn auch der ‚G a w a n', der sich selbst ein „Mysterium" nennt und in der Tat etwas wie eine Renaissance alter Kirchenspiele ist, freilich nur etwa so, wie die farbenstarke, raffiniert steife Dekorationsmalerei eines Melchior Lechter (an den Stucken ungemein erinnert) den echt primitiven alten Glasfensterbildern gleicht. Wo sich die Stuckensche Sprachkunst an weltlichen Stoffen versucht — schon in „Lanval", der doch auch noch dem feierlichen Artuskreis angehört — da tritt das Krasse und Grelle, das die Steifheit dieses Stiles mit sich bringt, leicht peinlich hervor. Stuckens Szenen-Phantasie ist überhaupt schreiend derb und nur in der Gedämpftheit einer religiösen Weihe werden seine schaurigen Spukerscheinungen, wandelnden Leichen und redenden Bilder ästhetisch möglich. Was in diese Form, die mehr für eine Regeneration religiöser Weihespiele als für das neue Drama bedeutend erscheint, an menschlichen Gestalten hineingeht, ist begrenzt genug. Es kommt hinzu, daß Stucken nicht Sprachkünstler genug ist, um den erhabenen Stil, dessen konsequente Durchbildung das Interessanteste seiner Produktion ist, mit völliger Reinheit zu handhaben. Schon bei Vollmoeller zeitigte der Reimzwang zuweilen arg prosaische Entgleisungen — bei Stucken nun finden sich massenhaft zwischen feierlich schönen Zeilen die alltäglichsten Wendungen. Wer kann feierlich oder auch nur ernst gestimmt bleiben, wenn König Artus „vergnügte Gesichter sehen" will und seine Gattin Ginover spricht: „Was beschäftigt dich? hat dich ein trüber Gedanke verdrossen?", wenn „seinen Rat befolgen würd ich" auf „würdig" gereimt wird und wenn an der Tafelrunde

zu Kamelot abgegriffene Literaturworte wie „Märchenwälder", „seelisches Leid" oder „nach und nach" fallen. — Je erhobener ein Stil ist, um so tiefer stürzt er durch Banalitäten. Um das neue Pathos wirksam brauchen zu können, muß man schon ein so kritischbewußter, so überaus empfindlicher Wäger der Worte sein, wie es Hofmannsthal in seinen guten Stunden — denn auch bei ihm gibt es Entgleisungen — ist. Um aber das neue Pathos dem dramatischen Stil dienstbar zu machen, dazu muß man es psychologisch differenzieren, der Vielstimmigkeit der Gestalten einordnen können. Das aber ist eine Sache, die unser dramatischer Nachwuchs noch zu lernen hat.

EPIGRAMMATIKER

Jene, die auf den Wegen Hofmannsthals wandelnd, eine Erneuerung des Dramas anstreben, gehen vom rein Sprachkünstlerischen, meist Lyrischen aus. Unmittelbar durch die Gewalt der gewählten Worte will der Dichter die Stimmung seines Erlebnisses dem Hörer suggerieren. Nun gibt es zwar auch in jedem Drama Stellen einer pathetisch gesteigerten Festlichkeit, an denen der Autor wagen darf, gleichsam über die psychologischen Möglichkeiten seiner Gestalten hinweg die Höhrer unmittelbar sprachlich zu ergreifen — indes diese seltenen Momente sind Höhepunkte, Spitzen des dramatischen Baues, dessen Fundament immerdar gefügt sein muß nach dem Grundgesetz der dramatischen Form. Dies ist das Gesetz der indirekten Wirkung, der Wirkung durch bewegte Gestalten, deren Sein und Handeln der Dichter zwischen sein Erlebnis und den lauschenden Empfänger einschiebt. Die direkte lyrische Sprachwirkung kann an erhabenen Punkten des dramatischen Gedichts erglänzen wie das goldene, weithin leuchtende Kreuz auf der Kirche — — gebaut aber, gebaut muß mit Steinen werden: das goldweiche Metall lyrisch ergriffener Wortfügungen trägt keinen dramatischen Dialog. Für den geborenen Lyriker, der zum Drama strebt, ist deshalb die Verhärtung der Vermannigfaltigung seiner Sprache, die Wendung von persönlich ergriffener zu sachlich ergreifender Leidenschaft, vom rein Stimmunggebenden zum charakteristisch Belebenden, vom Allgemeinen ins Individuelle, die gesetzte Aufgabe. Dies schien der Weg Hugo von Hofmannsthals.

Umgekehrt ist für den geborenen Dramatiker das Erfinden und sprachliche Gestalten von Charakteren das Selbstverständliche; sein Erlebnis indirekt durch vorgeschobene Individuen und deren Schicksale wirksam zu machen ist ihm natürlich, seine sprachkünstlerische Leidenschaft ist von vornherein auf das Psychologische, das, was Handlungen als notwendig fühlen läßt, eingestellt — was er wieder erstreben muß, ist jene große Kraft lyrischer Weihe, die nicht nur den höchsten Augenblicken des Dramas einen schwer zu missenden Festschmuck leiht, die vor allem auch jene heimliche Macht in sich schließt, mit der ein Dichter sein Werk gleichmäßig durchwärmt. Mit der Kraft dieser Wärme löst er gleichsam alle Farben des dramatischen Bildes zu freierem Leben, er schmelzt die scharfen Konturen individuell hingesetzter Gestalten zu leiser Erschütterung auf, er nimmt so dem planvollen Entwurf den Eindruck des Allzuabsichtlichen, hartnäckig Zielbewußten, er leiht seinem Bilde so jene weiche, reiche Luft, in der das Geringste und Wohlberechnetste als Zeichen absichtslos verschwendender Fülle, frei spielenden Überflusses entzückt. Eine über die charakteristische Struktur in allgemeine Gefühlssphären langende Kraft, lyrische Kunst, ist jene geheimnisvolle Macht, die dem wohlgefügten Drama erst den letzten Schimmer freier Vollendung gibt. Nach ihr muß der geborene Dramatiker trachten, diese über den Gestalten souverän spielende Stimmungsmacht des Sprachkünstlers muß er suchen. Dies ist der Weg, den Wedekind beschritt und verlor, den aber kurze Zeit nach ihm und in völliger Unabhängigkeit von ihm andre beachtenswerte Talente betreten haben.

Die meiste Aufmunterung unter diesen Strebenden hat, obschon er die Bühne bisher nirgends dauernd erobern konnte, Herbert Eulenberg gefunden. Und nicht ohne Verdienst. Acht Dramen liegen bis Ende 1905 von ihm vor, die ein leidenschaftlich ernstes Ringen mit dem Problem des großen dramatischen Stils offenbaren. Und Eulenberg hat bedeutende Qualitäten einzusetzen in diesem Kampf. Er hat die ursprüngliche Freude des Dramatikers an der Darstellung besonderer Menschenkinder, er hat als Sprachkünstler die spröde, zum charakteristisch Harten drängende Leidenschaft, und er hat jene Erfindungsgabe des großen dramatischen Ordners, die im rechten Augenblick durch kleine episodische Szenen die Stimmung großen schicksalsvollen Geschehens überwältigend zur Auslösung bringt. Seine Kunstform hat Leben und Blut, Kraft und Empfindung — und es fehlt ihr nur eins, ein letztes: die lyrische Weihe, der Anhauch jener lächelnden Überlegenheit, durch die der Dichter im freien Spiel eine besondere Stimmung sieghafter Überlegenheit und Ruhe aufsteigen lassen kann über all den jubelnden und klagenden Stimmungen seiner Helden; es fehlt der Eulenbergschen Kunst und ihren übercharakteristischen, nichts als notwendigen Menschen an Verschwendung, Leichtigkeit und Fülle, an all dem, was den seligen Freiheitsrausch der Kunst gebiert — alles in einem: es fehlt der Eulenbergschen Welt am Überfluß. Dramatische Kraft, die nicht durch lyrische Anmut erlöst ist — — die dilettantischen Verssprüche, die dieser Autor Jahr für Jahr wieder seinen künstlerischen Dramen völlig ahnungslos voransetzt, zeigen mit erschreckender Deutlichkeit die Schranke, gegen die das Talent des Dichters vergeblich anstürmt.

Eulenbergs Drama erinnert so ungemein an die Produkte der Sturm- und Drang-Periode, daß viele Leute ihn einen bewußten Kopisten jenes Stils, einen bloßen Nachahmer gescholten haben. Aber der Weg jedes dramatischen Werdens in Deutschland führt durch diesen Stil. In der Manier des Lenz und Klinger, des ‚Räuber'- und des ‚Götz'-Dichters haben Kleist und Hebbel und Büchner und — Wedekind begonnen. Hier also ist ein Punkt, den der germanische Geist mit Notwendigkeit passieren muß auf dem Wege zu seinen Dramen — d. h. zu Shakespeare. Der leidenschaftliche Trieb, an die Stelle, die teils kleinliche Alltags-Worte und Werke, teils gierig emporgeschraubte Unnatur einnehmen, die emporreißende Gewalt starker, sinnbildhaft großer dämonischer Leidenschaften zu setzen, dieser Trieb, der in der dramatischen Form, dem zu kämpferischen Antithesen und Paradoxen geballten Leben sein Werkzeug findet, erzeugt in Deutschland von Klinger bis Eulenberg immer wieder gewisse Formen und eine bestimmte Sprache.

Ich gebe zwei sehr absichtsvoll gewählte Proben des Eulenbergschen Stils.

Ganz am Anfang seines ersten Dramas ‚Dogenglück' (1899) heißt es:

„Wißt, Cornaro, meine Grimassen sind noch Stümper in der Verstellungskunst und nicht geschult wie Höflingsfratzen, die aus Pflicht mitlachen, wenn ihr Nachbar grinst und die lustig mit den Augen zwinkern können, wenn ihnen fast zum Weinen das Maul steht."

Ganz am Schluß seines letzten Dramas ‚Ritter Blaubart' (1905) heißt es:

„Reiß mir mein Leben nicht unter den Füßen fort. Vergib mir! Gold will ich dir geben, Schätze, wie du sie

nie gesehen. Du sollst blind werden von all der prunkenden Pracht. Fäuste will ich dir vollpacken. Auf Silber sollst du speien. Alle Weiber sollen die Hälse nach dir verdrehen."

Man sieht, es ist im Innerlichen völlig der unveränderte Stil — kaum äußerlich ein wenig gefeilt, aufgelockert, flüssiger.

Zweierlei charakterisiert diese Sprache: Einmal die künstlerische Leidenschaft, mit der hier jede begriffliche abstrakte Wendung, wie sie die Bildungssprache des Literaten so schwach uns so leblos macht, umgangen und durch die Fülle sinnlicher, lebenstrotzender Bilder ersetzt ist; zum andern der dramatische Furor, mit dem die Farben dieser Bilder in grellsten Kontrasttönen widereinander ausgespielt werden. Nach den gleichen Gesetzen wie die Sprache, dies Zellengewebe des dramatischen Leibes, sind alle größern Verbindungen und Organe der Dichtung gebildet: der Gang des Dialogs, die Konstruktion der Szene, die Führung der Charaktere und schließlich der ganze Bau der Handlung — alles zeigt denselben Grundcharakter: eine hitzig sich drängende Fülle starker Sinnlichkeiten, in harten, krassen Kontrasten angeordnet. Dichterische Kraft, die sich in der Fülle fühlen, dramatischer Kampfinstinkt, der sich in steten Schlägen üben will, die zeugen diese überlebendige Sprache, diese übermuskulösen Menschen, die alle Sehnen bis zum Zerreißen spannen, die vor Blut- und Kraftfülle ein apoplektisches und krampfiges Aussehen bekommen — die nichts als „Charakter" sind. Angefangen haben mit diesem heilsamen Zuviel alle großen dramatischen Talente in Deutschland — ihnen zu gleichen, wäre für Eulenberg lediglich ein Ruhm, wenn, ja wenn

nur in seinen acht Dramen ein Stückchen des Weges erkennbar würde, den die Kleist und Hebbel von diesen Anfängen zurücklegten. Aber Eulenbergs Kunst hat, kaum daß sie im Quantitativen ein wenig Maß lernte, im wesentlichen keinerlei weiter weisende Wandlung erfahren. Jene ordnende, adelnde, verklärende Kraft, jener lyrisch bezwingende Ausdruck einer göttlichen Überlegenheit bleibt ihm versagt; wo er aus der düster wilden, blutig gehetzten, rastlos rauhen Welt seiner wilden Ringer herausstrebt, wie in der ‚Kassandra', die nichts Geringeres als die Welt der Ilias dramatisch bewältigen will, da stürzt er völlig ins Dilettantische ab. Vielleicht muß man hier einmal das stilistische Phänomen in das Stoffliche, das Artistische ins Menschliche verfolgen: Eulenbergs Natur greift zumeist nicht nach Stoffen von spezifisch moderner Prägung — er sucht Kämpfe von jener zeitlos elementaren Größe, die zu gestalten man eben ein Shakespeare sein muß. Der Größe dieser fast zeitlosen Gestaltungen können die Spätern sich scheinbar nur durch das Medium ihrer besonderen Probleme, zeitlichen Bedingtheiten nähern — nur in den Rätseln unsrer Zeit vermögen wir vielleicht die Lebensrätsel mit zu lösen. Eulenberg hat in seinen Themen wie in deren sprachlicher Bewältigung allzuwenig von dem neuen Leben unsrer Zeit, wie es sich etwa in Hofmannsthals neuem Pathos formuliert, aufgenommen. Obwohl in seiner inbrünstig wilden Sucherleidenschaft recht ein Sohn unsrer Zeit, hat er doch wenig Liebe zu ihrem besondern Wesen. Seine Kraft ringt sich wund an ungeheuern, kulturell zeitlosen Stoffen, die er ganz nach ihrer elementaren Seite, nirgends mit dem besondern Blick des Menschen von 1900 anschaut — aber nur das

Kleine, zeitlich Besondere füllt und belebt den ewigen Umriß. Eulenbergs prachtvoll große Umrisse wirken mit ihren überstarken Konturen farbig leer, dünn und dürftig zugedeckt und in dem allzu großen Rahmen verirrt sich oft des Dichters Hand in widerspruchsvoll krausem Linienzug. So geht es in Eulenbergs stärkstem Jugendwerk, der gewitterwilden ‚Anna Walewska'. Der riesige Polengraf, der hier in der zügellosen Liebe zur eigenen Tochter zugrunde geht, erscheint fast wie ein Sinnbild des ganzen Polenvolkes, das sich in unsinniger Eigenliebe verschwendet. Aber neben Zügen von wirklicher Größe und tiefster Schönheit findet sich so viel geil wuchernde Wortkunst, sind so viel breite, leer auslaufende Szenen. Und so geht es noch im ‚Ritter Blaubart', wo Eulenberg in phantastischem Blutdunst das Bild eines von qualvollen Sehnsüchten gestachelten Tiermenschen gestaltet. Trotz vielen funkelnden Schönheiten ist dies Märchenstück mehr Gerüst als Bau — mehr eine anatomische Muskelstudie als ein Bild schön lebenden Fleisches. Einmal nur ist Eulenberg der Vollendung erheblich viel näher gekommen: das war, als er ein psychologisch engeres Thema von einigermaßen modernem Reiz gestaltete in seinem Drama ‚Ein halber Held'. In prachtvoll getroffenem Zeitbild wird hier ein friderizianischer Offizier dargestellt, der Held genug ist, mit seiner Individualität gegen den großen gewalttätigen Geist der Preußendisziplin zu rebellieren, aber nicht Held genug, einen vollen mutigen Bruch zu vollziehen und doch wieder Held genug, den Konsequenzen seiner verdächtigen Halbheit nicht feig zu entfliehen — und der so zugrunde geht. Die Tragik dieses Geschicks ist in herb großen, reinen Zügen zum Ausdruck gebracht.

Die harte Preußenwelt, in der die Größe des Ganzen so blutig ankämpft wider die schöne Freiheit des einzelnen, diese Welt mit ihren scharf umrissenen, ganz männlichen, derb gedrungenen Formen gibt wohl überhaupt das beste Stoffgebiet für Eulenbergs sprödes Talent. Wenn diesem Dichter einmal die Kraft wächst, hier statt einer Offiziersepisode das mythenhaft große Schicksal des Jungen Fritz oder Louis Ferdinands, die Tragödie 1806 oder die von 1848 zu gestalten — wenn seine Kraft sich so an der Detailfülle blutsverwandter Historie nährt, so erleben wir vielleicht doch noch das große, vollendete Drama, nach dem Herbert Eulenberg so inbrünstig ringt. — — —

Eulenberg verwandtes Blut und verwandte Kraft zeigt Otto Hinnerk, den man in Deutschland noch sehr wenig kennt und der doch die Beachtung in stärkstem Maße verdient. Vieles, was über Eulenbergs Stil gesagt worden ist, trifft auch auf ihn zu: auch seine Sprache reckt sich in mitunter etwas krampfigen Bewegungen aus dem Grau von gebildetem Alltagsdeutsch empor zu sinnlicher Bildkraft, zu dramatischer Bewegtheit — ins Licht Shakespeares. Aber dem Hinnerk hat es merkwürdigerweise vor allem der lachende Shakespeare, der Komödiendichter angetan. Er hat seinen Witz gebildet an dem funkelnden Wortgefecht der Shakespeareschen Komödie, wo unter der Maske des Wortspiels gleichlebendige Naturen ihr verschiedenes Wesen mit konischer Unerbittlichkeit zum dramatischen Kampf gegeneinanderspielen. Ein bedeutender Versuch im Stile dieser innerlichen und echt dramatischen Komik ist Otto Hinnerks ‚Närrische Welt' (1899). Dies ist die Geschichte eines lebensfrischen Weibes, das die

Gewohnheit hat, ihren biderben Gatten mit jedem ihrer Zimmerherrn zu betrügen. Dabei ist sie eine innerlich gradgewachsene, seelengute und eigentlich sogar tiefanständige Natur. Ein anständiger Kerl, das ist auch der tollfröhliche Student, der letzte Liebhaber, bei dem die Katastrophe der Aufklärung kommt — und auch ihr Mann, der Architekt, der mit starker Seelengüte das Bittere herunterwürgt und sich zur Verzeihung durchkämpft, weil er kein Zeug zum Pharisäer hat und in jeder fremden Schuld die eigene zu finden weiß.

Es ist nicht alles zu künstlerischer Erquickung klar gestaltet in diesem Stück, aber dieses antipharisäische Lebensgefühl, dies leuchtend gerechte Empfinden für alle Menschlichkeiten spricht sich hier nicht höhnisch hart wie bei Wedekind, nicht wild pathetisch wie bei Eulenberg, sondern in einem fortreißend schönen freien Gelächter aus. Unmittelbar aus diesem Gelächter wächst die dramatische Kraft, mit der sich diese Menschen ihre ungebrochen trotzenden Empfindungen entgegenwerfen in knorrig harten, fest zuschlagenden Worten — wie gradlinig sausende Eichengerte. In dieser Komödie ist der Dialog zuweilen noch mit einer leichten Nervosität überkonzentriert und deshalb auf Strecken getrübt, unklar. Danach aber hat dieser Dichter ein Stück geschrieben, das mit seinem ersten Akt zu den reinsten und tiefsten Schöpfungen dramatischen Humors in Deutschland gehört: ‚Graf Ehrenfried' (1903).

Graf Ehrenfried, der völlig verarmte, der glückliche Träumer, führt mit all seinen Dienern ein seliges Phantasieleben in den Ruinen seines Schlosses, — ein Leben, in dem ein irdener Krug den Goldpokal, Wasser Champagnerwein, das Puff-puff-Rufen der Leute Böller-

schüsse, des Magisters Muh-Machen die Rinderherde bedeutet usf. Einen mächtigen Prozeß, der gar nie existiert, haben sich diese großen Kinder als Quelle großer bald zu erhoffender Reichtümer erfunden. Einen Vers aussinnen, zu dem die Stunde lockt, ist des Grafen ernstestes Staatsgeschäft. Dies erdabgewandte fröhliche Traumleben wird mit so hoher Heiterkeit, so innig liebevollem Humor gestaltet, daß die sonnige Wehmut dieses Aktes kaum ihresgleichen hat an Schönheit und Seelentiefe. Dies ist die germanische Komödie, die aus lächelnder Liebe, nicht aus lachendem Hohn geboren wird . . . Den Grafen Ehrenfried bringt dann ein Zufall an des Kurfürsten Hof, seine selige Naivität gilt dort für eine besonders listige Maske und man intriguiert wider ihn. Aber vor der Reinheit dieser Träumerseele zerfällt alles Böse — vom Hofe geht er, statt einer Fürstin seine Bauernliese zur Gefährtin wählend, zurück in die glückselige Einsamkeit seiner Ruinen. Dies ist nicht ganz so glücklich durchgestaltet wie das Eingangsbild des ersten Aktes, aber an köstlichen Einzelheiten gibt es auch hier genug und über Schwächen führt der wunderbar tiefe Sinn, die heilige Heiterkeit dieser großen Komödie sieghaft hinweg. Dies Stück wird in den dauernden Besitz unsres Theaters eingehen, es wird fortleben in seiner lebenüberwindenden lachenden Dichtergüte.

Mit dem romanischen Lustspiel, der überlegen spottenden witzigen Kritik an Narren und Bösewichtern, mit dieser Kunst, die seit zweihundert Jahren, von Tartüff und Figaro bis tief herab zum Residenztheater-Schwank und noch tiefer zu Blumenthal die Bühnen beherrscht, hat der Dichter Hinnerk nichts zu schaffen. Die germanische Komödie aber, die den Falstaff, den Dorf-

richter Adam, den Grillhofer und Dusterer geschaffen hat, diese Komödie, in der auch Schelm und Narr „ihr Recht" haben in der Liebe des Dichters, diese Komödie, die, weil hier der Held sein Sein frei verficht, statt von oben herab gerichtet zu werden, auch soviel „dramatischer" ist als die romanische: diese germanische Komödie besitzt in Hinnerk ein großes Talent.

Wie wehmütig stimmt es, die letzte Arbeit des Dichters, dem solch Werk schon gelungen ist, zu sehen: ‚Claire' heißt sie und will ein Trauerspiel sein in modern bürgerlichem Milieu. Die einfache Handlung: eine überfeine Frau stirbt am Ehebruch ihres Gatten, soll klassische Größe und Wucht erhalten durch die schuldlos furchtbare Getriebenheit, mit der Mann wie Frau handeln. Aber wie kläglich ist dies verzweifelte Ringen des Dichters um eine suggestionsstarke, feierlich gehobene Sprachform. Immer wieder gleitet er ab ins platte Bildungsdeutsch, wo nicht gar in Romansentimentalität. Ein mühsamer Ibsenstil, der immer wieder ins Ifflandsche abstürzt — und — sophokleisch sein möchte! Kindlich genug zeigen das die Strophen der „Deianeira", die zahlreich im Stück zitiert werden und natürlich, statt die platte Professorengeschichte zu hellenischer Höhe zu heben, nur den fürchterlichen Abstand zeigen. Selten ist so ehrlichem Bemühen ein Stilversuch so völlig mißglückt. Das zeitgenössische Gesellschaftsmilieu und die Sprache seiner Menschen bis zur Möglichkeit großer dramatischer Wirkungen, symbolisch tiefer Szenenbilder zu vereinfachen, das ist in irgendeinem Grade höchstens dem Ibsen der letzten Mysterienspiele geglückt. Und wehe seinen Nachahmern! — Warum habe ich so eingehend vom Unglücksfall eines so reich begabten Dichters

gesprochen? Um zu zeigen, wie unsicher und unreif heut das künstlerische Zielbewußtsein, das „Stilgefühl", noch bei den besten ist. Wie lange werden wir noch warten müssen, bis eine tragende Tradition da ist, der Boden für das Samenkorn Genie —? Und wie lange vollends wird es währen bis zur Ernte — —?

LYRISCHE EPIGRAMMATIKER

Wir sahen bisher jene Fähigkeiten, von denen die Renaissance unseres dramatischen Stils ausgehen muß, sich bei getrennten Gruppen junger Talente entfalten. Die einen, die kulturvollen Artisten, haben die vieldifferenzierte Sprache des neuen Pathos und sie haben den lyrischen Tonfall, der den Hörer unmittelbar ergreift und über allen dramatischen Kampf hinweg ein sicheres Gemeinschaftsgefühl heiligen Kunstfriedens zwischen Dichter und Zuschauer stiftet. Und die andern, die leidenschaftlich Elementaren, haben das sprachliche Vermögen zum dramatischen Antithesenbau und die Kraft, selbständig scheinende Gestalten szenisch eindrucksvolle Bewegungen ausführen zu lassen. Disjecta membra poetae. Wie aber, wenn in einem jungen Talent diese Elemente zusammenschössen, wenn es gelänge, die besonderen Worte des neuen Lebens in dem Kampfrhythmus des Dramas anzuordnen, wenn die lyrische Grundkonzeption, die lösende Harmonie des Künstlerwillens herauszuklingen vermöchte aus jedem Schritt der eigenwillig wandelnden Gestalten, wenn das lyrische Epigramm, der rhythmisierte Mimus sich einstellten! Dann ist der dramatische Hochstil gefunden, der Stil, der individuellstes Leben mit allgemeinster Bedeutsamkeit und den vollen Schein der Freiheit mit tiefster Gesetzmäßigkeit vereint, der Stil, in dem das besondere Leben unsrer Zeit zu einem Torweg gewölbt scheint, hinein in das ewige Leben aller Zeiten.

Wenn all diese Fähigkeiten sich vereinen, so sind die Bedingungen gegeben, die Bedingungen, unter denen ein in die Tiefe reichendes Temperament, ein auf den Höhen

wandelnder, klar ordnender Geist, kurz: ein menschliches Genie, das große neue Drama schaffen — kann. Ich weiß nicht, ob dieses Genie schon erschienen ist. Aber einige junge Menschen sind auf den Plan getreten, in deren Temperament und Geist sich die kunstbringenden Kräfte so glücklich mischen, daß mir scheinen will: man darf ihnen heute keinerlei Möglichkeit absprechen, selbst die höchste nicht, soviel ihnen auch einstweilen zur Höhe noch fehlt. Alle jene Quellen des neuen dramatischen Stils strömen im Bett ihrer Kunstform zusammen: nun bleibt nur zu erwarten, ob ihrer Seele jenes ungeheure Gefälle zuteil ward, das über Moorgründe und Sandbänke hinweg das lebendige Wasser hinausreißt auf die hohe See.

Der bisher mehr genannte von den beiden jungen Leuten, an die ich hier denke, ist Wilhelm Schmidt-Bonn.

Wilhelm Schmidt-Bonn hat sich bisher durch zwei sehr schlechte Stücke als ein sehr großes Talent erwiesen. Denn ein „schlechtes Stück“ ist im Grunde auch sein in Berlin schon mit einigem Erfolg gespieltes erstes und besseres Schauspiel ‚Mutter Landstraße‘. Man kann diesem Stück so ziemlich alles nur erdenkliche Schlechte nachsagen: die Hauptfigur, dieser verlorene Sohn, der unerschütterlich fest glaubt, der Vater, den er ein halbes Menschenalter lang vernachlässigt und beleidigt hat, müsse ihn mit offenen Armen empfangen, ist eben in diesem Kernpunkt ein schier unwahrscheinlicher Schwachkopf. Er wirkt hier nicht lebenswahr — aber auch sonst nicht, denn weder er noch der eiserne Vater sind als besondere Individuen gesehen, sie sind Typen, die als Faktoren für das Stimmungsprodukt

des Autors eingesetzt werden, sie sind, wie schon das Personenverzeichnis sagt, eben „der alte Vater“ und „sein Sohn Hans“. Damit hängt zusammen, daß die eigentliche Idee des Dramas, das Hinübergleiten des Sohnes aus dem Reiche der Wohnenden in das der Wandernden, der Sieg der Landstraße über das Haus, gar nicht gestaltet ist als dramatisches Geschehen in einer Menschenseele. Der Hans, dem man vorher keinen Funken selbstsicherer Tüchtigkeit zutraute, der mit so haltloser Begehrlichkeit nach den väterlichen Fleischtöpfen langte, gewinnt durch das Spielmannszauberlied plötzlich freien Entschluß und entsagende Kraft, die Würde des freien Wanderers. Das ist nicht ein symbolhaltiger Lebensprozeß, das ist krasse Allegorie. Aber, wenn man zu Ende ist mit diesem Sündenregister, dann muß man, was einer ehrlichen Ästhetik nicht selten geschieht, bekennen, daß man trotz alledem durch und durch erschüttert ist, ergriffen von der Macht eines Dichters, dessen Sprachgewalt sich in jedem Wort des Dramas ankündet. Wie wenig auch die einzelnen Zellen zu einem vollkommenen Organismus geordnet sind, jedes einzelne Teilchen trägt doch den Stempel des poetischen Genies. Wenn etwa Hansens Frau, das schöne, schwarzhaarig bleiche Zigeunerwesen, gleich mit ihrem ersten Wort unauslöschliches Eigenleben gewinnt: „Küsse mich, wenn uns niemand sieht“ — so ist das schlechthin ein Geniestrich. Wenn die andre Frauengestalt des Stücks, die in gesunder Schönheit blühende Nichte des Alten, Hansens Jugendliebe, eingeführt wird in einem Gespräch durchs Fenster — sie kann nicht kommen, weil sie ihr langes Haar kämmt, — wenn sie dann kommt, für den fremden Wanderer einen Teller Suppe in Händen, den Zipfel der Schürze, die

Brot, Butter und Messer birgt, zwischen den Zähnen — so fühlt man, wie hier szenische Situation und mimische Bewegung zu Trägern lyrischer Wirkung, erdabrückender Märchenstimmung werden. Wenn der Spielmann zu dem scheidenden Fahrtgenossen sagt: „Es trifft sich, paß auf, daß wir noch irgends in der Welt aufeinanderlaufen, an einem Sommertag, auf einem Fleck Wiesengras" — so fühlt man, wie sich hier die sehnsüchtig weite, zagvorsichtig streifende Sprache der neuen Seele mit der Wirklichkeit vortäuschenden Härte des dramatischen Tons vermählt.*) Wenn der dramatische Kampf sich in solchen Dialogstellen formt: „Laß mich hinaus! Rechtfertige dich vor den Wänden hier, du bist ihnen nicht gleichgültiger als mir." „Ich lasse dich nicht." „Ich lasse dich." „Ich hänge mich an deinen Rock wie ein Kind." „So zieh ich den Rock aus und leg ihn über den Stuhl" — da fühlt man, daß hier die sinnlich starken Bilder dramatischer Kampfkraft, wie sie etwa auch Eulenberg zu geben vermag, um einen leichten Ton reicher und weicher sind, daß die allzu scharfen Umrisse der Charakteristik in leisen Erschütterungen schwanken.

---

*) Der künstlerische Zauber dieses wundervollen Satzes ruht nämlich einerseits in dem lässig aparten „irgends" und dem fast grotesk sinnlichen „aufeinanderlaufen", die zugleich die Sprache der Wirklichkeit vortäuschen und sie doch wirksam steigern, anderseits in den refrainartig abschließenden, gleichgebauten Prädikatsbestimmungen, die Ort und Zeit ganz unsicher allgemein, aber mit stark konkreten sinnlichen Farben malen und so das erregte Schwanken lyrischer Wirkung hervorbringen ... Diese detaillierte Wortanalyse stehe einmal hier, um das Wunderbare der poetischen Leistung in ihre letzten erfaßbaren Elemente zu verfolgen. Das Wunder wird dadurch nicht geringer, unsre Erkenntnis vom Wesen des sprachkünstlerischen Prozesses aber ein wenig größer. Dies den „idealistischen" Ästheten zur Notiz!

Und was diese Erschütterung erzeugt, was mit einer süßen Traurigkeit und unverletzbarer Heiterkeit über dem äußern Geschehen des Dramas erzittert, das ist eben jene lyrische Kraft, deren leichte Schönheit die dramatische Schwere erlöst. Jene letzte Kraft, die unmittelbar ein vertrautes Verhältnis schafft zwischen Hörer und Dichter, ein Verhältnis ruhiger Hingabe, sichern Geführtseins, diese große Kraft, um die ein Talent wie Eulenberg vergeblich ringt, sie lebt in der Sprache des Dichters Schmidt-Bonn und gibt seinen noch schlechten Stücken einen heiligen Zauber. Die lyrische Grundkonzeption (denn um des schönen Spielmannsliedes willen ward das Stück geschaffen!) befruchtet hier einen gleich echten dramatischen Instinkt.

Darum muß man viel von diesem Dichter hoffen, obschon sein zweites Stück noch erheblich größere Schwächen hat als das erste. Das rheinische Kleinstadtdrama ‚Die goldene Tür' (das Stück ist später erschienen aber früher entstanden als ‚Mutter Landstraße') ist zwar gleich stark in der lyrischen Grundströmung, die Menschen dieses wehmütigen Bildes im Biedermeierstil, diese vertrockneten Kontorleute, unter denen ein Fräulein Frühling jäh aufleuchtet und schnell vergeht, diese Menschen sind sogar etwas individueller gezeichnet als die Hauptfiguren der ‚Mutter Landstraße' — dafür aber tritt hier eine große Gefahr des Menschen Schmidt-Bonn noch stärker hervor als im ersten Stück: eine Neigung zum Sentimentalen — was für den Künstler sofort eine bedenkliche Neigung zum Theatralischen im übelsten Sinne des Wortes bedeutet. Wenn dem schändlichen Verführer des Fräulein Frühling gerade im entscheidenden Moment sein kranker Junge ent-

gegenläuft und so Umkehr und sittliche Erschütterung bewirkt — so ist das in seiner innerlichen und äußerlichen Zufälligkeit fast eine sudermännische Gebärde. Und Züge dieser Art, in denen ein kräftiger Theaterinstinkt Wirkungen ernten möchte, die keine künstlerische Arbeit gesät hat, fehlen auch sonst nicht ganz bei Schmidt-Bonn und bilden die ernsteste Gefahr für die Zukunft dieses großen Talents.

An dem polar entgegengesetzten Punkte liegt die Gefahr des andern jungen Dichters, von dem hier zu reden ist. Emil Ludwig ist bisher mit dramatischen Gedichten hervorgetreten, denen gerade die breite volle Rundung zum theatralisch Wirksamen in fehlerhaftem Grade abgeht. Mit einer hitzigen Nervosität, die überhaupt diesen kulturell viel raffinierteren Künstler von Schmidt-Bonns breitgetragener Rheinländerart sehr unterscheidet, wirft Emil Ludwig Dialoge und Szenen hin, deren sprunghafte, jäh und spitz treffende Aphorismenart den Leser manchmal entzückt, den Schauspieler aber, der das Wesentliche nur auf breit erbauter Lebensgrundlage geben kann, in jedem Falle zur Verzweiflung bringen würde. Wie Eulenberg nur Muskeln, so gibt dieser Autor oft nur Nerven — seinen Gestalten fehlt zum Leben das scheinbar Unwesentliche, die Fülle; seine Szenen, zu leicht zufrieden, die Ideen angeschlagen zu haben, versäumen oft, in Handlung und Dialog die breite Resonanz zu schaffen, die erst ein theatralisch wirksames Weiterschwingen ermöglicht. Im Detail aber zeigt dieser junge Künstler, in vielleicht noch deutlicherem Grade als Schmidt-Bonn, die Kraft zur Eingliederung des neuen Pathos in den dramatischen Kampfrhythmus und zur Überstrahlung szenisch starker,

bedeutsamer Situationen und Bewegungen durch eine lyrische Grundstimmung. In einigen erstaunlichen Einzelzügen offenbarte diese Gabe schon des Autors ersterschienenes Werk ‚Ein Friedloser', das im übrigen dramatisch nicht in Betracht kommt, weil es — in viel höherm Grade als ‚Mutter Landstraße' — klare Allegorien für symbolisches Leben gibt. (Ein Maler, der zwischen zwei weltverschiedenen Frauen schwankt, dokumentiert dies dadurch, daß er auf einem See, an dessen beiden Ufern die beiden wohnen, hin und her fährt!) Viel beträchtlicher ist Ludwigs zweites Werk ‚Ein Untergang'. Es hat zum Stoff den Ausgang des Lorenzo di Medici, des unverwirrbaren Genießers, der seinen eigenen Untergang genießt. In der Unverwundbarkeit seines heroischen Epikuräertums ist dieser Lorenzo eigentlich ein antidramatischer Held — jeder Ansturm des Schicksals zerrollt zu seinen Füßen. Aber doch liegt Kampf in der Art, wie er sich seinen Standpunkt gegen die Verlockung fremder Leidenschaften sichert. Hier gibt der Dialog Ludwigs Momente von hoher dramatischer Kraft her und wahrhaft bedeutend ist an dieser Dichtung die Kunst, mit der all diese zum Teil prachtvoll erfundenen Szenen und Situationen in das Licht der lyrischen Grundkonzeption getaucht sind. Die Ruhe des kühlen weißen Sonnenuntergangs liegt ergreifend über der Szene. — Am stärksten aber zeigt alle Gaben des Dichters ein Werk, das nicht Geringeres als einen neuen ‚Ödipus' zu geben unternimmt. Das 1901 entstandene Gedicht ist nicht publiziert worden. In seinen Anfangsszenen ist es rein lyrisch und sehr allegorisch; wächst aber gegen Ende zu eminent psychologischer Kraft und Größe an. Der Dichter hat hier

das letzte Zusammentreffen des Ödipus und der Jokaste nach der Enthüllung zu gestalten gewagt und dies ungeheure Unternehmen mit einer erstaunlichen Konkordanz szenischer Erfindung und sprachlicher Kraft durchgeführt. Es gibt hier Momente von wundervoll tiefer Bildlichkeit:

„(Ödipus — wahnsinnig — hat die Pforte ausgehoben und steht nun auf der Schwelle, die Pforte schräg vor sich haltend, wie einen Schild:)

So reiß ich dich, Portal des Ehgemaches,
Du Pforte meines Glücks aus deinen Pfosten!
Du stürzt zu Boden, ausgerissene Schmach,
Und krachend kehrt das Eisen rück zur Erde!"

Noch ein andrer Augenblick, wo in tief dramatischer Weise die Bewegung den Sinn trägt, den die Worte verkünden:

(Ödipus nimmt der Jokaste mit feierlicher Bewegung, halb wahnsinnig, halb hingerissen, den Gürtel ab, verläßt sie, ihn vor sich in den erhobenen Händen haltend:)

Willkommen mir, du Gürtelschloß der Liebe,
Du spitzige Wehr, wachsam um ihren Leib —
Noch einmal öffn' ich dich zu meiner Lust!
Und zitternd, so wie einst voll Ungeduld,
Zuckt meine Hand erwartend und beklommen.
Du goldne Spange, hinter dir liegt Licht!

(Er hat langsam den Reif geöffnet, in der Mitte gewahrt man zwei goldne Spitzen. Er senkt langsam die Spitzen in seine Augen —.)

Dies als karge Proben aus einem Stil, der diese ganze furchtbare Szene in gleich großen Zügen von Mimus und Sprache führt. Dieser unedierte Ödipus, der dem Mythos von der Mutter als Weib einen sinnbildlichen

Wert für das tiefste Wesen der Erotik abzugewinnen trachtet, ist eine so starke Talentprobe, daß man viel von diesem Autor verlangen darf. Zunächst, daß er begreifen lerne, wie nicht die scharfe Ausprägung des Wesentlichen in köstlichen Einzelmomenten, sondern der breit aufsteigende Zug planvoll aus der Fülle geförderter Akte das vollebendige Bühnenwerk entstehen läßt.

Bei den zuletzt betrachteten jungen Talenten, in deren Formtrieb sich die Elemente vielleicht am glücklichsten zur Erzeugung eines neuen dramatischen Hochstils mischen erschien ein gewisser Mangel an ästhetischer Einsicht verhängnisvoll. Läuft der eine Gefahr, in wichtigen Augenblicken statt eigengestalteter Formen leere Hülsen der Theaterkonvention in Händen zu halten, so droht die Kraft des andern sich zu zersplittern, weil ihm der Sinn des Gesetzes noch nicht aufging, das eine theatralisch mögliche Anordnung dramatischer Formen zur künstlerischen Notwendigkeit erhebt.

Zum Schluß muß aber noch von einigen Autoren die Rede sein, die grade als Künstler des dramatischen Gesetzes hervortreten und die einstweilen mehr durch die Energie ihres ästhetischen Überzeugungsausdrucks als durch die Gewalt künstlerischer Taten Aufmerksamkeit abnötigen. Ein besonders lebhafter Autor dieses Schlages ist der Münchener G e o r g F u c h s. Er verdient in unserm Zusammenhang einige Beachtung als Typus jenes Ästhetentums, das in einseitiger Betonung der mimischen und musikalischen Elemente des Dramas die Bühne zu einem Ort rein optisch-akustischer, d. h. nur sinnenhafter Genüsse machen möchte. Schöne Bewegungen und schöner Wortklang, das ist das Wesentliche, worauf Fuchs den Monumentalstil seiner „Schaubühne der Zukunft" gründen will. Daß im Anfang die Vereinigung dieser beiden Bedürfnisse das Drama schuf, stimmt auch für die hellenische Tragödie nur in einem sehr äußerlichen nicht seelisch kernhaften Sinne; stimmt aber schon gar nicht mehr für die ger-

manische Bühnenkunst, deren Anfänge (Fastnachtsumzug und Mysterienspiel) großenteils einer herzhaft naiven Freude an naturalistischer Nachahmung entspringen. Das übersieht der einseitig gestimmte und oberflächliche Hellenismus. Aber wenn dem nicht so wäre — dies stete Bemühen, die Zukunft der Kunst aus ihren Ursprüngen zu bestimmen, scheint mir nicht gescheuter, als wollte man auf den Nachweis hin, daß der homo sapiens erectus ehrliche Vierfüßler unter seinen Ahnen hat, das Zukunftsideal des Menschen in vierfüßiger Vorwärtsbewegung suchen. Tatsache ist, daß von dem Moment an, wo sich die Wortkunst der rohspielerischen Mimik des Mittelalters bemächtigte, auch eine Nachahmung und zwar die Nachahmung von Seelenzuständen, das Hauptinstrument des Dramatikers wurde. Daß diese Nachahmung nicht mehr naturalistisch, sondern gemäß dem letzten Zweck der Kunst, der stets mehr als eine Freude am trefflich Nachgebildeten ist, stilisiert sein mußte — das ist wahr, ist wahr, weil alle psychologische Darstellung doch nur Mittel ist, um das hebende, lösende Gefühl eines mächtigen Kampfes und die überverständige Erkenntnis von der notwendigen Einheit ewig entgegenstrebender Kräfte wachzurufen. Aber deshalb bleibt die Nachahmung, äußerliche und psychologische, doch das Hauptmittel des Dramatikers. Alles unmittelbar sinnlich Wirkende (sofern es nicht wieder dem Unterzweck der Nachahmung dient!) ist in dem modernen Drama nur Hilfe, im äußersten Sinne entbehrliche Hilfe — Georg Fuchs aber schüttet mit andern, allerdings als „reinstofflich" kunstfeindlichen Wirkungselementen auch das Psychologische aus dem echten Drama hinaus! Nicht einmal bei den ihm offenbar allein vorschwebenden

Hellenen, deren Drama durch die entscheidende Rolle, die unmittelbare Sinnenwirkung, Tanz, Musik und rein lyrische Wortkunst in ihm spielen, von dem germanischen so sehr wesensverschieden ist, nicht einmal bei diesen Griechen läßt sich das Psychologische von der eigentlich künstlerischen Wirkung so reinlich absondern. Und nun gar im Theater Shakespeares! Wie alle rigorosen Verehrer des „Theaters" vergißt Fuchs total, daß das Drama in einem nicht gut löslichen Verhältnis zur Wortkunst steht, d. h. zu jener Kunst, die nicht mit optischen, nicht mit akustischen, sondern mit sprachlichen Zeichen arbeitet; daß es aber die unerhört große, einzige Eigenschaft dieses Materials ist, viel mehr als ein Klangmittel zu sein und nicht bloß die Gehörnerven, sondern die ganze Psyche des Menschen, d. h. die Summe aller in seiner Erinnerung latenten Gedanken und Empfindungen zu affizieren. So kann die Sprache den ganzen Menschen gestalten, den ganzen Menschen ergreifen. Indem die Sprache psychologisch allseitiges Interesse erwecken kann, besitzt sie Erregungsmöglichkeiten, die über die einsinnigen Affektionen der optischen und akustischen Künste weit hinausgehen. Das psychologische Interesse ist so ein unentbehrliches Medium für den Dramatiker geworden. Die dramatische Poesie auf das mimisch und klanglich Monumentale einschränken, heißt ihren eigentlichen Lebensnerv unterbinden. Wohin solche — heute sehr beliebte! — kraß sensualistische Ästhetik führt, das zeigt sehr hübsch Fuchsens Repertoireentwurf für seine Zukunftsbühne; da weist er unter den monumentalen Werken dramatischer Kunst bedingungslos Hans Sachs und — der ‚Natürlichen Tochter' einen Platz an, während ‚Judith' und ‚Penthesilea', ja sogar gewisse Werke

Shakespeares nur mit starken Bedenken für möglich erklärt werden.

Illustrativ steht dann zur Fuchsschen Theorie auch seine eigene Produktion, deren konsequente Übereinstimmung mit der Lehre jedenfalls Anerkennung verdient. Fuchs hat u. a. einen ‚Till Eulenspiegel‘ geschaffen, von dessen akademisch steifer Festlichkeit und reflektionsreichem, lyrischem Gerede man sich inbrünstig zum tiefen vollen Leben der deutschen Volksbücher zurücksehnt. Er hat einen ‚Manfred‘ geschrieben, der das Historische mit einer für leidlich Gebildete unerträglichen Willkür behandelt, alles farbige Leben in philosophisch dunkles Gerede verflüchtet und doch nicht entfernt so viel Größe und erhabenen Stil gewinnt, als jedem Leser aus den paar Seiten eines simplen Historienbuchs entgegenleuchten kann, das vom wirklichen Hohenstaufen Manfred berichtet. Für den künstlerisch Blickenden hat hier die ganz gemeine Wirklichkeit mehr großen Stil und sinnbildliche Tiefe, als dies absichtsvoll allegorische Gebilde des klugen Ästheten. — Schließlich hat Fuchs noch einen ‚Hyperion‘ geschrieben, der mit Chören usw. völlig in die Konvention der griechischen Tragödie einlenkt. Nur daß ihm der gewaltige Resonanzboden eines großen Mythos fehlt und Fuchs dafür ein wirkungsloses Surrogat zusammengeklebter Bedeutsamkeiten hinstellt. Nichts bleibt übrig von dem reinlichen Deutsch dieser Kunst, die jeder schöpferisch aufwühlenden Sprachkraft, jeder lebenschaffenden Phantasie entbehrt, als ein paar schön gesehene Bewegungsbilder für Umzüge und Gruppen, ein paar schöne, aber musikalischer Unterstützung deutlich bedürftige Verse für Arien und Chöre — kurz

Text für eine O p e r! Oper! Das nämlich ist bisher noch immer — seit Richard Wagner — das Ende aller gewesen, die, auf hellenische Traditionen gestützt, die Überlieferung germanischer Dramatik abreißend, jenseits von Shakespeare, eine funkelnagelneue Bühnenkunst errichten wollten. Weil mir dies Ende aber ein Ende mit Schrecken scheint, weil dieser Weg in tiefere Unnatur und Unkunst führt als alles, was wir fliehen wollen, und weil dieser Weg noch vielen, außer Georg Fuchs, heute verlockend scheint, dieser Weg zum unpsychologischen, rein sensualistischen, allegorischen Festspiel — deshalb bin ich in meiner Kritik des Georg Fuchs ausführlicher gewesen, als die mit großem Eifer bemühte, aber in nichts eigentlich schöpferische Persönlichkeit dieses Autors selbst verlangen könnte.

Ein weit stärkeres Persönlichkeitsinteresse können die beiden Autoren beanspruchen, die vor kurzem in Weimar etwas wie eine „neuklassische" Schule inaugurieren zu wollen schienen: P a u l E r n s t und W i l h e l m v o n S c h o l z. Ernst kommt vom exaktesten Naturalismus Holzescher Konfession, Scholz von einem neuromantischen Mystizismus her, und beide finden sich in der leidenschaftlichen Erfassung der dramatischen Form, deren reine „klassische" Erfüllung ihnen zugleich ein Welt- und Sittengesetz bedeutet. Ihre Lehre vom „sich selbst setzenden Konflikt", der immanenten Zweistimmigkeit jedes dramatischen Motivs berührt sich nah genug mit meiner Meinung von den tiefen Wurzeln des dramatischen Dialogs. Nur fangen diese Männer ihr Haus von oben an zu bauen, beginnen mit der Idee statt mit dem Zellengewebe des individualisierenden Leibes: Der Sprache! Und bei solchem Verfahren scheint

mir zu befürchten, daß sie nicht bis zur Erde herab kommen, daß sie in der Idee, im großartigen Grundriß stecken bleiben — statt zunächst einmal Steine zum Bau zu tragen, empfundenes, bezwungenes Leben anzubieten. Es ist nur eine Folge dieser überwiegenden Intellektualität, daß diese Autoren so sehr das „Klassische" im engeren Wortsinn, d. h. hier die griechische Tragödie in ihrem Beispielwert überschätzen; denn unser Drama hat mit der Antike nur die letzten geistigen Grundlinien, aber keine sinnlichen Formwerte mehr gemein. — So schmeckt diese theoretische Begeisterung mehr nach ordnendem Geist als nach zeugender Kraft. — Immerhin, diese beiden Theoretiker sind zwei Dichter und es fehlt ihnen nicht an einer Gestaltungskraft, die zum mindesten hoffen läßt.

Besonders Paul Ernst hat in seinem unlängst erschienenen ‚Demetrios' große Hoffnungen geweckt. Der erste Akt zwar wird für mich völlig erschlagen durch den beständigen Vergleich mit Hebbels stärkstem, reinstem Dichtwerk, dem Demetrius-Vorspiel, einen Vergleich, den Ernst seltsamerweise nicht nur durch den Stoff, sondern durch die ganze Szenen-, ja zum Teil selbst durch die Dialogführung Zug um Zug herausfordert. Auch später noch fühlt man zu sehr planvolle Konstruktion und kommt über eine kühle Ehrerbietung nicht hinaus. Dann aber im vierten und fünften Akt springen Quellen einer tiefen erschütternden Sprachkraft auf. Es fallen Worte, so zitternd weit, wie sie das neue Leben, so stählern fest und geschmeidig, wie der dramatische Kampf sie braucht. Ein paar einzelne Szenen verheißen mit ihrer sprachlich erschöpften psychologischen Tiefe und Eigenart mehr für die Zukunft des Dramatikers Paul Ernst

als der Umriß des imposant groß und richtig angelegten, aber doch eben nur zum Teil von wirklicher Wortkraft ausgeführten dramatischen Gesamtplans. — So starke Talentproben wie im ‚Demetrios' finde ich in dem fast gleichzeitig erschienenen großen Drama des Wilhelm von Scholz, ‚Der Jude von Constanz', nicht. In diesem Stück ist die Welt des vierzehnten Jahrhunderts als tragender Untergrund für eine historisch bedingte Tragödie viel zu blaß und karg, als irrelevanter Hintergrund für ein ewig typisches Menschenschicksal viel zu breit und bunt gestaltet — dadurch wird die Tragödie des Helden, der nicht als Jude von 1400 Held ist, sondern, als ein Heimatloser, Heimatsüchtiger, Heimatzerstörender verwirrt, verschoben, zerdrückt. Dichterische Einzelzüge sind wohl über das Ganze zerstreut; aber von einer etwas mühsam selbständigen, kräftigen und doch physiognomielosen Sprache schwingt sich der Dichter erst im Nachspiel zu tiefem, eigenem Pathos auf — im Nachspiel, das allerdings philosophischer Epilog jenseits der Handlung ist. Mehr jedenfalls als durch diese Eigenproduktion hat Wilhelm von Scholz bisher durch seine theoretischen Schriften zur Fortbildung unsers Dramas getan. Scholz ist heute einer der ganz wenigen, die die große Ideenwelt Friedrich Hebbels innerlich durchlebt und zu neuen, eigenen, weiterführenden Formeln umgeprägt haben. Scholz weiß um die letzten Geheimnisse des dramatischen Wirkens — vielleicht weiß er zu viel für einen Dichter, vielleicht trägt sein Wissen Schuld an der erkältenden Überklarheit seines eigenen Stücks? An den Vorzügen der Scholzschen Theorie, an den Mängeln seiner Praxis kann man vielleicht am ehesten ablesen, was der Dichter für unsere dramatische Zukunft

bedeutet, der heute doch der modernste ist und von dem zu guter Letzt noch ernsthaft wird die Rede sein müssen: Friedrich Hebbel.

VON HEBBEL ZU SHAKESPEARE

Vom „Stil des modernen Dramas“ habe ich gesprochen und gleich zu Beginn habe ich erklärt, daß diesen finden zugleich das neue Drama schaffen heiße. Denn eine Frage des wortkünstlerischen Vermögens, der Sprachbeherrschung stünde zur Diskussion. Daraufhin haben allerlei in Kunstsachen wohlangesehene Männer die Stimme erhoben und geäußert: Nicht die Form entscheide, sondern der Inhalt! Nicht der Stil entscheide, sondern die Männer, die ihn handhaben! — Gegen Aussprüche dieser Art ist jedermann wehrlos. Sie sind in einem Grade richtig, daß es schon beinahe ein bißchen naiv ist, sie auszusprechen und daß es geradezu unrichtig wird, wenn man sie wie etwas Wesentliches ausspricht. Allerdings lebe auch ich der Überzeugung, daß die Natur ohne einen neuen Inhalt keine neue Form entstehen läßt — im Reich der Kunst so wenig wie bei Blatttrieb und Schmetterlingsgeburt; daß allemal nur eine neue Art Leben eine neue Form schafft. Auch weiß ich, daß, sowenig wie die Schwerter ohne die Männer, die Stile ohne die Künstler etwas Erkleckliches ausrichten können. — Die Frage scheint mir doch immer nur, an welche Stelle bei einmal gewähltem Gesichtspunkt die Betonung gehört! Nun denn: daß zu jeder Tat ein Täter gehört, ist eine Erkenntnis, die ich wohl voraussetzen darf, wenn ich die besondere Physiognomie bestimmter Taten, neuer Sprachkunstwerke nämlich, studieren will. Und das neue Leben, der neue Inhalt, der natürlich unter vielem andern auch über Sein und Nicht-Sein einer neuen dramatischen Form entscheiden wird, der ringt noch an vielen andern Orten zum Licht.

Dies neue Leben wird, so das Glück will, noch unsrer Gesellschaftsorganisation und unsrer Wirtschaft, unserm religiösen Empfinden und unserm philosophischen Denken neue Formen geben. Und immer wird es die eine gleiche neuartige Mischung der Lebenskräfte sein, die das vollbringt. Vom neuen werdenden Geist unsrer Zeit kann und muß ich auch reden, wenn ich über moderne Wirtschaftsprobleme oder den Stand der Psychophysik handle. Das Besondere aber bildet in jedem Falle die Form — die Form, die auf dem speziellen Lebensgebiet Ausdruck des neuen Geistes geworden ist. Wenn also eine spezifisch ästhetische Betrachtung Sinn haben soll, so kann sie sich nicht mit der allen Daseinsgebieten gemeinsamen Lebenskraft, sondern nur mit deren spezifischer Äußerung im Gebiete der Kunst, d. h. mit den Kunstformen befassen. Und wenn man nicht etwa (was meine Tadler schwerlich tun) ästhetische Betrachtung überhaupt in kulturphilosophische aufgelöst sehen will, so hat der neue Inhalt, der neue Geist in einer Studie über neue Kunst nur als Schöpfer einer neuen Kunstform Beachtung zu finden, und alle Betonung muß sich auf die Erkenntnis des neuen „Stils" vereinen! Deshalb glaube ich bei meiner Untersuchung der Keime zu einer neuen dramatischen Kunst mit Fug stets von der neuen Kunstform (und nicht von neuen Menschen oder vom neuen Inhalt) ausgegangen zu sein.

Natürlich aber haben all die stilistischen Neubildungen, von deren Heranwachsen ich sprach, ihre Wurzeln im „neuen Geist" der Zeit, in dem neuen psychischen Inhalt neuer Menschen, neuer Künstler. Hinsichtlich einer der wichtigsten Vorbildungen zum dramatischen Stil, hinsichtlich des „neuen Pathos", jener von Hofmannsthal

gefundenen neuen Ordnung der Worte zu gehobener Rede, habe ich sogar die kulturellen Kräfte, die diese Form erschufen, des nähern betrachtet. Jene neue Organisation der Psyche, die die Historiker bald unter „Relativismus", bald unter „Reizsamkeit" oder „Impressionismus" oder andern Begriffsworten immer recht unzureichend sich zu rubrizieren mühen, hat aus ihrem Bedürfnis nach festlicher Erhöhung durch Wortkunst heraus diese Neuorganisation der Sprache geschaffen. Daß aber das wiedererwachte Gefühl für das spezifische Wesen der dramatischen Form, wie wir es als den zweiten wichtigen Faktor in der Regeneration des Dramas betrachten, daß auch dies ganz aus der kulturellen Situation der Gegenwart, aus den neuen geistigen Inhalten unsers Lebens erwächst, das ist gewiß nicht schwer zu sehen. Was ist diese neuerwachte Lust am kämpferischen Gegeneinandersetzen gleichberechtigter, selbstsicherer Lebenselemente anders als die sprachkünstlerische Formwerdung jener großen geistigen Bewegung, die — Reaktion auf all jene Zweifelsucht, Müdigkeit, schrankenlose Impressionabilität — sich mit schöner Wildheit emporbäumt zu einem über jeden Zweifel mächtigen Lebensgefühl, zur skrupellosen Lust am Sein, am Schaffen — am Kampf. Die widerchristliche Lust am schönen Krieg, am durchgekämpften Ich, die Nietzsches Sturmwind über die Welt wehte, die hat auch die Kampfform innerhalb der Sprachkunst zu neuem Leben geweckt, die hat auch den dramatischen Instinkt, den Blick für den Kampf des Individuums, neu geboren.

Aber noch eine dritte Art von den Talenten, die um das zu gebärende große neue Drama bemüht sind, ist einzig erzeugt vom gegenwärtigen Zustand der geistigen

Kultur. Ich meine jene zuletzt betrachteten Schriftsteller, die mehr ein tiefes Wissen um das Wesen der dramatischen Form auszeichnet als die Kraft, diese Form mit sprachkünstlerischem Leben zu erfüllen. Als die geistig bedeutendsten und artistisch immerhin vermögendsten Männer dieser sehr zahlreichen Gruppe habe ich Paul Ernst und Wilhelm von Scholz genannt. Der Ahnherr dieses Geschlechts aber ist F r i e d r i c h H e b b e l.

So gewiß Hebbel auch als Dichter, als Gewaltiger im Wort, Männer wie Scholz und Ernst noch soweit überragt, wie diese etwa die große Schar ähnlich gearteter Zeitgenossen, so gewiß wird er seinen Platz in einer künftigen Geschichte unsrer Kultur doch in allererster Linie einnehmen als der vielleicht tiefste Kunst-Denker des neunzehnten Jahrhunderts. Als D e n k e r: denn das Eigenste seiner dramatischen Produktion, das Element Hebbelscher Dramatik, das gerade unsere Generation so fasziniert, ist im Grunde auch ein denkerisches. In Hebbels Produktion erreicht — hegelisch zu reden — die dramatisch-tragische Idee die Stufe des Selbstbewußtseins. Es ist heute freilich arg außer der Mode, hegelisch zu reden; aber ich denke, man wird nach und nach wieder begreifen, daß in dem freilich endgültig entwerteten Gehäuse logischer Formeln, das dieser töricht verlästerte geniale Denker schuf, Lebenskerne von unzerstörbarer Keimkraft ruhen, Kerne, aus denen die stärksten Lebenstriebe der geistigen Gegenwart emporgewachsen sind. Zu den fruchttragendsten unter diesen Trieben gehört das Werk Hebbels. Hebbels ganze dramatische Auffassung ist — was er selbst und allzu naive Gläubige auch dawider sagen mögen — eine einfache Konsequenz der großen Hegelschen Lebenslehre, die die Entwicklung

alles Seins als die rhythmische Folge von Thesis, Antithesis, Synthesis darstellt. Erkennen, daß alle Geburten aus dem kampfvollen Spiel notwendiger Gegenkräfte stammen, erkennen, daß jedes Einzelwesen durch seine bloße Individuation die Gegenkraft erschaffen muß, mit der im Vernichtungskampf zu einer neuen Form zu verschmelzen sein Schicksal ist — diese Notwendigkeit, diese „Schuld des Seins" erkennen, das hieß für den ästhetisch gewandten Sinn Hebbels nichts andres als begreifen, daß die Grundgesetze der dramatischen Form zugleich die Grundgesetze des Lebens sind! Denn auf der Gegenrede, dem Widereinanderspiel zweier Mächte, der „Aufhebung" miteinander ringender Lebenskräfte in einem höheren Lebensgefühl beruhte von je alles, was man Drama, Tragödie, Dialog, tragische Schuld, Katharsis usf. genannt hatte. Das Auftauchen des Bewußtseins, daß diese Formen nichts sind als die ewigen Formen des Lebens selber, das war, das ist die große berauschende Entdeckung Hebbels. Dieser Triumph des Bewußtseins aber, der der tiefsten Leidenschaft des modernen Menschen schmeichelte, hatte für die dichterische Produktion die verhängnisvolle Folge, daß von diesem stolzen Besitz, diesem Wissen um die dramatisch-tragische Gesetzlichkeit des Seins, vom Dichter überfloß auf die Gestalten, daß die Helden des Dramas nicht mehr einfache, naive Träger, sondern geistig bewußte Akteure des dramatischen Schicksals wurden. Diese starre Stilisierung zum bewußten tragischen Kampf, dies „Wissen um die Idee" nimmt den Gestalten und damit dem ganzen Drama Hebbels etwas von der vollen Illusion psychologischer Realität und damit zugleich den letzten feinsten Reiz künstlerischer Wirkung. Beim

Holofernes führt dieses Übermaß dramatischen Bewußtseins noch bis an die Grenze der Karikatur, es lebt fort in Golo und Genoveva, in Meister Anton und Klara, selbst im Juden Benjamin ist es wirksam wie bei Herodes und Mariamne — und noch im wundervollen Ring des Gyges senkt sich von diesem Punkt aus etwas wie ein leicht fröstelnder Hauch zu großer Begrifflichkeit auf den Glanz der Gestalten. Hebbel, der große Kunstkenner, hat seine eigene Gefahr sehr wohl erkannt: „Ich muß mich hüten, bei meinen Dramen in einen Fehler zu fallen, den ich kaum vermeiden kann, wenn ich fortfahre, meine Ideen so konsequent durchzufechten wie bisher. Es ist sicher, daß ich mich im Hauptpunkt nicht irre, daß jedes Drama ein festes unverrückbares Fundament haben muß. Muß es aber darum auch jeden Charakter haben und jede Leidenschaft, die in einem Charakter entsteht? Dennoch kann ich mich ohne Ekel auf bloße Relativitäten nicht einlassen." — Dies ist der Hochmut des geistigen, begriffsklaren Menschen — Hegelscher Geist, der auf die „bloßen Relativitäten" des wirklichen, konkreten Lebens verächtlich schaut. Eine letzte ganz hingebende Liebe zu den Dingen fehlte diesem geistesstolzen Dichter, deshalb blieb seiner hohen Kunst die letzte reinste Fülle des Lebens versagt. Um wieviel mehr trifft dies Schicksal nun die Jüngeren, die an ursprünglicher sprachkünstlerischer Kraft Hebbel nicht erreichen. Ernst und Scholz, die weitaus beachtenswertesten unter ihnen, haben als starke Geister nicht nur das große Erbe des Kunstdenkers Hebbel angetreten, sie haben auch dieses Künstlers Schwächen scharf erkannt und geistvoll ergründet. In ihrer eigenen Produktion aber sind sie einstweilen nicht entfernt der Ketten frei, deren sie spotten. Die Bewußt-

seinskälte des dramatischen Pragmatismus lähmt die lebendige Bewegung in ihren Werken — sie wirkt bei vielen ernsten geringern Talenten die völlige Starre, den künstlerischen Tod.

Die künstlerische Krankheit dieses ganzen Geschlechts von Wissenden an einem grellen Beispiel zu erhellen, dazu bietet uns ein merkwürdiger Zufall eine köstliche Handhabe. Kurz vor Hebbel lebte und schuf in Deutschland Karl Lebrecht Immermann, ein weicherer, unsicherer Geist als der große Dithmarse, aber vielleicht ein reicherer, reinerer Künstler. In seinem Leben, das ein einziges Suchen und Tasten nach der neuen Kunst, dem neuen Geist und dem neuen Körper war, hat er eigentlich nichts geschaffen als köstliche Fragmente — prachtvoll eigene Kraft verstreut in Konventionellem und Halbdilettantischem. Seine reichste dramatische Arbeit ist wohl die Trilogie ‚Alexis'; ein paar wundervoll starke und intime Szenen stellen hier Vater und Sohn gegeneinander, die sich im Vernichtungskampf messen müssen, weil sie zu gleich sind, um einander zu dienen, sich zu fügen. In einer Tagebuchseite vom Mai 1843 hat nun Hebbel sich über dies Drama geäußert; er tadelt, daß in der letzten Szene „eine gewisse Versöhnung" zwischen den beiden stattfinde und gibt dann einen vollständigen Entwurf, wie er diese Szene gestalten würde.

Peter: Ich komme, Prinz Alexis, Euch anzuzeigen, daß ich Euch in einer Stunde enthaupten lassen werde.

Alexis: Eine Stunde hat sechzig Minuten — Ihr seid sehr langmütig.

Peter: Ich bitte Euch, auf die Richter keinen Haß zu werfen; sie haben Euch nur verurteilt, weil ich es befahl.

A l e x i s: Sie haben also nicht mehr Schuld an mir gefunden als ich selbst.

P e t e r: Ich auch nicht, Prinz — — — —

A l e x i s: Ich danke Euch, Zar Peter, und ich fange an Euch zu begreifen — — — — — — — — — — Ihr zerbracht in mir die Axt, die das Piedestal Eures Ruhms zertrümmern würde, also tötet Ihr mich mit Recht!

P e t e r: Ihr seid mein Sohn —

In diesem Stil rollt sich die Szene bei Hebbel ab. Ich vergesse nicht, daß diese bis zum Grotesken geschärfte Antithesensprache einer Skizze angehört, daß die reichere Ausführung viel gemildert und verschönt hätte. Immerhin, der Grundton wäre geblieben: dies ist nicht die Zwiesprache zweier lebenden Menschen, die ein Schicksal tragen — das sind zwei homunculi hebbelenses, die die tragische Idee an dem Spezialfall „Alexis" dialogisch entwickeln. Im Sinne dieser Skizze hätte keine Sprachkunst eine Szene von so ergreifender dichterischer Macht schaffen können, als es die getadelte Immermannsche tatsächlich ist. Man muß es bei Immermann nachlesen, dies verdeckte Gespräch voll unterirdisch zitternder Ahnung, voll scheuer, zaghaft tastender „Relativitäten", man muß das verhaltene, keusch verhüllte Leben gespürt haben, das hier in dunkel weichen Molltönen sprachlich gestaltet ist u n d d o c h die ganze Größe tragischer Erschütterung gebiert — um ganz zu verstehen, was jene letzte Naturwahrheit und Lebenswärme ist, die dem allzu wissenden Menschen Hebbels immer versagt bleibt. Dann weiß man auch, was Hebbel trennt von der letzten Höhe des Dramas, von Shakespeare. Denn da ist die Vollendung, da ist der dichterische Zweck, die dramatische

Idee, so leicht gewonnen aus der freien Anordnung reich und rein blühenden Lebens, daß minder Scharfblickende meinen, hier sei vieles nur aus rein naturalistischer Gestaltungsfreude, als Selbstzweck geschaffen. So eigenwillig üppig leben Shakespeares Menschen. Aber Otto Ludwig, der andere große Kunstdenker, der, von technischen Problemen ausgehend, fast zum gleichen Ziel kam wie Hebbel, der vom Metaphysischen ausging, hat mit großem Grund als Shakespeares Höchstes gepriesen: Die tiefste Absichtlichkeit beim Schein völliger Absichtslosigkeit. Da liegt das Ziel! Nicht überspringen soll die neue Generation Hebbel. Talente wie Vollmoeller, Eulenberg, Schmidt-Bonn, Ludwig können sich nie genug der vertiefenden Zucht Hebbelschen Geistes hingeben. Aber man darf hier kein Ziel sehen, man muß den Geist wieder in der Natur ausdrücken lernen, man muß: von Hebbel zu Shakespeare! Wenn das Genie erscheint, das die tiefen Bewußtheiten Hebbels wieder in reiner Natur zu gestalten vermag, dann hat die Entwicklung, die stets in Spiralen aufsteigt, wieder einen Bogen beschrieben: wir sind am Punkte Shakespeare — nur ein Stockwerk höher.

Dies wird Sache des gütigen Glücks sein. Einstweilen aber lerne der dramatische Nachwuchs, gestählt an der Kraft der Idee, wieder demütige Liebe zur Natur, innige Hingabe an die „Relativitäten" des Lebens. Mit zu priesterlichem Ernst blickt er der heiligen Idee ins Gesicht, zu feierlich verehrt er die Gottheit. Vergeßt nicht, daß es die Gottheit des Lebens ist, eine spielende Gottheit, die ihren Ernst unter Blumen birgt, die tanzend verehrt sein will.

Der Dramatiker, der da kommen soll, uns das Leben in großem Abbild zu gestalten, wird im seligen Künstlerblut die tiefe Weisheit des Angelus Silesius tragen:

Dies alles ist ein Spiel,
Daß ihr die Gottheit macht:
Sie hat die Kreatur
Um ihretwilln erdacht.

DEUTSCHES DRAMENJAHR
1906

TALENTVOLL UND SCHLECHT

Etwas mehr als ein Jahr ist vergangen, seit ich die voraufgehende Betrachtung über die jüngste Generation unsrer dramatischen Dichter, über ihre Ziele und ihre Wege zum Drame abschloß. In einer Epoche starker, vorwärtstreibender Entwicklung wäre ein Jahr mehr als genug, meinen Befund von damals gründlich veralten zu machen. Niemand sollte sich mehr freuen als ich, wenn ich heute bekennen könnte, daß neue Taten der schon damals bekannten oder das Auftauchen ganz neuer Talente den aktuellen Teil jener Betrachtung überholt haben, daß neue, ganz unvermutete Wege gewiesen sind. Es ist nichts derartiges geschehen. Ein paar kleine Hoffnungen, ein paar leichte Enttäuschungen hat das vergangene Jahr dem Beobachter unsrer dramatischen Produktion gebracht. Aber keine Tat geschah, kein Blitz zündete, kein fester Vorwärtsgang war zu spüren — und wenn wir auch nicht müde werden wollen, uns zu sagen, daß jede Stunde dieser Kunst den Vollender gebären kann, und daß trotz allem das Land voller Zeichen und Verheißungen auf seine Ankunft ist, soviel müssen wir uns eingestehen: ermutigend, lustweckend ist der Umblick über die so ernste, so glücklose dramatische Arbeit der Gegenwärtigen in Deutschland nicht. Es ist nicht das Schauspiel einer starken, aus der Fülle blühenden Epoche. Wohl sind Ernst und Einsicht in den letzten Jahrzehnten, wie auf allen künstlerischen Gebieten in Deutschland, auch in dramaticis gewaltig gewachsen — aber die Kräfte wuchsen nicht in gleichem Grade. Ist es nicht lähmend, heute zu sehen, daß Frank Wedekind die dichterische Vollkraft seines Erstlings (Frühlings Erwachen) in keinem Punkt

je wieder erreicht hat? daß Hofmannsthals Produktion immer mehr das Schauspiel eines gebildeten Geistes statt einer bildnerischen Kraft bietet? daß die bitterernste Mühe eines Eulenberg sich in immer gleichem, zu engem Kreise dreht, daß frohbegrüßte Talente enttäuschen, und daß die Besten unter den Neuankömmlingen talentvolle — aber hoffnungslos schlechte Stücke schreiben?!

Talentvoll und schlecht: das ist überhaupt die betrübende Signatur, die die so respekteinflößende, ernsthafte, menschlich und ästhetisch hochstrebende Produktion des Nachwuchses heute zeigt. So überschüttet sind wir mit talentierten, interessanten, nahezu bedeutenden, fast genialen — und letzten Endes doch dilettantisch ohnmächtigen Produktionen, daß man oft genug in Gefahr gerät, sein ästhetisches und kulturelles Gewissen zum Teufel zu jagen und sich ein, auf welcher Basis auch immer, klar, kräftig und sicher durchgeführtes Theaterstück herbeizusehnen. Was uns vor dieser Gefahr bewahrt, ist dann freilich die geistige Gemeinheit, die seelische Roheit, die kulturelle Verlogenheit unsrer geschicktem Bühnenhandwerker. Nein, dann doch lieber den trümmerhaftesten Eulenberg als den perfektesten Sudermann. (Und diese Sudermanns sind seit einigen Jahren nicht einmal perfekt.) Unser Zeitalter hat keinen Theaterschriftsteller von dem Geschick und der relativen Unschädlichkeit eines Kotzebue oder Raupach. Bei uns heißt es gleich Blumenthal oder Philippi. Nein, es ist bei uns, gottlob oder leider, unmöglich, vor Verdruß über die schlechte Kunst das gute Handwerk zu loben. Wir fallen der Scylla der gehaltlosen Könnerschaft nicht anheim — und so verschlingt uns die Charybdis: Talentvoll und schlecht.

DIE KLASSIZISTEN

Talentvoll und schlecht sind merkwürdigerweise auch die Produktionen jener Männer zu nennen, die als Wissende der dramatischen Form, als hervorragende Analytiker szenischer Wirkungsmöglichkeiten bestimmt sein sollten, gerade „gute", das heißt bühnenmögliche und bühnenkräftige Stücke zu schreiben. Es erweist sich aber, daß ihre Theorien über die ideelle Konstruktion des Dramas praktisch völlig unerheblich sind, daß ohne sinnlich überwältigende szenische Erfindungen, ohne seelenaufrührende Wortschöpfungen die allerkorrektest gebauten Tragödien und Komödien uns eiskalt lassen. Und wenn diese Stücke nicht bloß schlecht, will sagen zu schwach zum Bühnenleben, sondern dabei auch talentvoll sind, so kommt das nicht daher, daß ihr Grundriß richtig konstruiert ist, sondern lediglich davon, daß diese Theoretiker nebenher — und nur nicht genug — Dichter sind, Dichter, die wenigstens in Momenten ihren leeren ästhetischen Gedankenaufriß mit sinnlichen Farben der Sprachkunst zu füllen vermögen. Ich denke dabei vor allen an P a u l E r n s t, von dem im Laufe des letzten Jahres nicht weniger als vier dramatische Dichtungen erschienen sind. Keines dieser allzu planvoll gebauten Werke ist wirklich gut, ganz durchströmt von wirksam künstlerischem Leben. Aber in allen gibt es höchst talentvolle Stellen; Zeilen voll lyrischer Kraft, szenische Bilder voll großer Anschauung. Nur daß im G a n z e n des Werks sich nie diese unwillkürliche Kraft offenbart, die aus dem Gefühl ins Gefühl wirkt, sondern einzig die kluge Absicht eines ästhetischen Dogmatikers.

Ich wähle als Beispiel zwei Komödien Ernsts und setze sie in bedeutsamen Kontrast zu einer Komödiendichtung, die Otto Falkenberg erscheinen ließ, ein Autor, der dem neuklassischen Kreise nahe steht, sich aber größere künstlerische Freiheit gewahrt hat.

Unter dem einen Wort „Komödie" begreift man seit langem zwei völlig wesensverschiedene Spielarten der dramatischen Dichtung — zwei Arten, so sehr verschieden wie Geist und Gefühl, wie Witz und Humor. Die eine Art Komödie ist so alt wie das abendländische Drama selber — ja sie hat gleich im Beginn ihren Höhepunkt gehabt, durch ihren größten Meister, durch Aristophanes, den witzigsten der Menschen, den phantasiereichsten der Bühnenschreiber. Sie hat dann fortgelebt bei Lateinern und Romanen und ihren letzten, heute noch dreiviertel unsrer Bühnenabende füllenden Typus in dem Theater des Beaumarchais gefunden. Von diesem in Gesinnung und Technik revolutionären Molièreschüler geht es herab zur modernen französischen und deutschen Schwankindustrie der Namenlosen, was nicht verhindert, daß ab und zu auch wieder ein starkes Temperament, ein großzügiger Kopf sich dieser Komödie, der Komödie des Geistes und Witzes, der Anklage und des Hohns, der Karikatur und der Satire, als kongenialen Ausdrucksmittels bedient. — Die andre Art „Komödie" ist jünger, ist nicht älter als das Drama germanischer Rasse — wie denn überhaupt jenes seltsam köstliche, vom Witz so völlig verschiedene Ding, das wir „Humor" nennen, erst mit den Germanen in die Kulturwelt gekommen ist. Darin aber ist die Geschichte der humoristischen Komödie der Geschichte der witzigen Komödie gleich, daß ihre größte Leistung gleich am Anfang steht: die größte Gestalt humoristischer

Bühnendichtung bleibt bis auf weiteres Shakespeares Lieblingssohn Falstaff. Ihr problematisches Wesen zeigt sich aber sogleich darin, daß dieser Falstaff nicht Zentrum einer eignen Dichtung wurde; sondern nur Kontrastfigur eines Heldenspiels. (Und Shakespeares Lustspiele sind ein Ding für sich — ein drittes.) Seitdem lebt die humoristische Komödie von seltenen begnadeten Glücksstunden einiger großen deutschen Dichter: sie lebt in Lessings Minna, in Kleists Adam und Kleists Amphitryon; sie bildet das Ziel des nicht gleich glücklichen Ringens bei Hebbel, bei Grillparzer und Raimund, und sie hat ihre letzte schönste Blüte bei unserm Anzengruber, dem Dichter der unsterblichen ‚Kreuzelschreiber'. Daneben hat auch diese Kunst ihren Abstieg zur handwerklichen Massenwirkung gehabt, und zwar auf der Bahn des „Volksstücks", der Wiener und Berliner Posse. Denn wenn der Witz der Boulevardposse sich im wesentlichen darauf gründet, daß eine verzwickte Situation die Dummheit, Schlechtigkeit und Albernheit eines verehrlichen Mitmenschen aufdeckt, so beruht die komische Wirkung der Nestroy und Angely, Karlweis und L'Arronge ganz hauptsächlich darauf, daß irgendein grundbraver, tiefsympathischer Kerl gewisse kleine komische Eigenheiten und Redensarten hat, die uns immer wieder lachen machen. In dieser etwas pöbelhaft vereinfachten, groben Form steckt immer noch das Wesen der humoristischen, germanischen Komödie. Dies Wesen aber ist die Liebe, die herzliche Sympathie, mit der der Autor seine Menschen sieht, und die ihn über Unzulängliches lächeln und schmerzen, niemals höhnen und spotten läßt. Wie die germanische Tragödie beruht auch diese Komödie auf tiefer seelischer Gerechtigkeit, darauf, daß der Dichter

sich einfühlt in jede Gestalt, sich mit jeder, sie alle miteinander gleichstellt als notwendige Gottesgeschöpfe, daß er mit lächelnder Rührung die innere Notwendigkeit auch im Lächerlichen spürt und spüren läßt. Das ist das Wesen des Humors. In der lateinischen Komödie aber herrscht der Witz; der Witz, der, ein Kind des Verstandes, den Autor scharf und klar über seine Geschöpfe stellt, der Witz, der kritisiert, verurteilt, spottet. Um aus breiterem Theaterland ein Beispiel zu geben: Unser erfolgreicher „Moral"-Dichter Ludwig Thoma ist seiner Deszendenz nach ein kleiner Molière oder ein ganz kleiner Aristophanes, während die sympathische Mühe von Walter Harlan (zumal in seinem hübschen ‚Jahrmarkt von Pulsnitz') deutlich (und nur etwas zu deutlich) der germanischen Komödie gilt.

Diese beiden Arten der Komödie sind so notwendig und so unvergänglich wie die beiden verschiedenen Typen der menschlichen Psyche, deren Ausdruck sie sind. Sie finden jetzt eine starke Verkörperung in den Versuchen von Paul Ernst und Otto Falkenberg:

Der Schüler der Lateiner ist Paul Ernst. Aber er ist kein Lateiner. Ihn reizt es nicht, mit ursprünglicher Gewalt voll intellektuellen Übermuts, voll graziöser Schadenfreude die Oberflächen-Erscheinungen der Welt zu bekritteln und zu bespotten — er hat die Blutschwere eines deutschen Lyrikers, das langsame Lebenstempo eines deutschen Philosophen und — leider auch! — die zähe ernsthafte Gründlichkeit eines deutschen Kunstdenkers. Und da diese geistige Qualität in Paul Ernst doch wohl die übermächtige ist, so hat der spirituelle Ästhet Ernst den viel erdhafter veranlagten Dichter Ernst langsam und planvoll zur lateinischen Kunstübung hin erzogen, zu einer

Produktion von kristallheller Verständigkeit, der alles Dunkle unklar, alles unverständig Sinnliche unrein heißt, und die selbst die inkommensurablen Gefühle des Lyrikers und Philisophen Ernst an klar angewiesene Stellen als klar abgegrenzte Faktoren ins große Rechenexempel des Geistes setzt. So ist die ‚Nacht in Florenz', dies technisch ausgezeichnete Boccaccio-Potpourri, entstanden; so die beiden eben edierten Lustspiele ‚Der Hulla' und ‚Ritter Lanval'. Besonders das zweite Stück, der ‚Ritter Lanval', der uns im Kostüm und Ton der Artussage das tolle Traumspiel einer Sommernacht vorgaukeln will, wirkt fast wie ein Schulbeispiel, wie ein Paradigma, das in belehrender Stilgerechtheit sich der verwirrten Unklarheit, dem höchst verwerflichen Durch- und Ineinander von Ernst und Lust entgegenstellt. Die Spitze dieser Belehrung richtet sich, wie man wohl merken muß, gegen den Dichter des ‚Sommernachtstraums', den William Shakespeare, der — trotz aller guten literarischen Erziehung — im letzten Grunde jedem guten Lateiner so verhaßt, wie uns anders Gestimmten heilig ist. Paul Ernst ist nun aber gar nicht der Mann, einen im Sinne der lateinischen Komödie stilreinen witzigklaren Sommernachtstraum zu schreiben. Als Lyriker wie als Denker reizen sein deutsches Gemüt immer wieder dunkle Tiefen — und so stehen im ‚Lanval' ein paar wundervoll ernste, lyrisch starke Szenen. Dann aber bewährt sich der lateinische Kopf. Nicht wie bei einem ungeordneten Shakespeare strömt aus einer tiefsten Quelle Entsetzen und Heiterkeit hervor; klar und scharf wird geschieden. Ernsts komische Gestalten sind nicht etwa ernsthaft wirkliche Menschen, deren Leben uns innerlich berühren und durch ihre Un-

vollkommenheit erheitern könnte, nein, sie sind mit konsequenter Absicht als naturlose Karikaturen im Stil der großen lateinischen Possentradition geformt, bewußt und überlegen satirisch gezeichnete, unplastische Komika. Der eine ist nur ein Bibelverse und Moralsprüche stotternder Diener, der andre nur ein rohe Sinnlichkeiten lallender Saryr, der dritte nur ein Sprichwortweisheit galoppierender Parvenü von Schneidermeister, der vierte nur ein trottelhaft seniler Richter. Diese Karikaturen könnten nun trotz ihrer ostentativen Naturlosigkeit sehr geistreich und (im rein witzigen Sinne) komisch wirken — wenn sie nur mit mehr ursprünglicher Laune aus dem echten gallisch-galligen Karikaturen-Temperament eines Satirikers geflossen wären, wenn sie nicht zumeist so nach emsiger Bemühung, nach ernsthaftest befolgtem, ästhetischen Prinzip röchen und dabei so stillos unverbunden und schrill neben den völlig andersgestimmten Schöpfungen des Lyrikers Ernst stünden. Ganz ähnlich geht es im ‚Hulla'. Die mit allzu absichtlicher Naivität geführte Geschichte handelt von dem Hofdichter Mustapha, der als Günstling des Kalifen Harun ad Raschid allerlei Leid und Glück durch die Laune des Herrn erfährt und mit listiger Lügenkunst zum Ziel seiner Liebe kommt. Diese Geschichte enthält zwar in der Charakteristik des Herrschers ein paar wundervolle tragische Worte und die Gestalt des Dichters taucht einmal (als der Sultan seine Dichterlüge so schnell zur Wahrheit macht, daß der Phantast dicht daran ist, sich für einen Allmächtigen zu halten) sogar in das Licht eines wirklich tiefen Humors. Aber die eigentliche Komödienwirkung ist auch hier wieder ganz auf die rein karikaturistischen Typengestalten lateinischer Konventionen gesetzt: ein nichts als beutel-

schneiderischer Kadi, ein nichts als hilfloses Muttersöhnchen, eine lediglich hennenhaft besorgte, ganz dumme Mutter, eine grobgeschwätzige Dienerin. Aber auch diese Witzgeschöpfe kommen nicht zu starker und reiner Wirkung, weil ihre einseitige Witzigkeit kein Temperament, sondern ein Prinzip gezeugt hat, und weil ihr lateinisches Wesen unorganisch neben Elementen germanischer Art steht. So gewiß die Komödie lateinischer Artung, von einem starken und ihr ursprünglich gemäßen Geist gestaltet, ein köstliches und jedes Ruhmes wertes Kunstwerk sein kann, so gewiß ist sie doch nicht, wie Ernst glaubt, die einzig wahre Art der Komödie; denn gerade Ernsts talentreiche und unharmonische, wirkungsschwache Arbeiten beweisen, daß die menschliche Natur umfangreicher sein kann als diese Form, daß es eine Art heitern Weltsehens gibt, für die die Typenschrift des witzigen Karikaturisten doch nie den rechten Ausdruck aufzeichnen kann.

Dies Weltsehen und dazu einen von lateinischen Kunstdogmen freien Verstand hat Otto Falckenberg, und er gibt ihm Form in seiner humoristischen Komödie germanischen Stils, die ‚Doktor Eisenbart' heißt. Falckenberg sucht nicht Typen, in denen mit überlegenem Spott Menschenschwachheit gerichtet wird, er sucht Individuen, Menschen von seinem Fleisch und Blut. Er fühlt sich mit diesen Menschen eins in der großen Schwachheit des Fleisches und Blutes gegenüber den dunklen Übermächten des Lebens — aber weil er in guter Stunde mit einem harmoniebeschwichtigten Herzen hinfühlte, so sah er nicht das Tragische menschlicher Niederlage sondern das von vornherein Komische menschlichen Widerstandes in diesem großen Wirbel: Leben. So

erwuchs ihm Humor, so schrieb er die Komödie vom Eisenbart. Eisenbart ist ein falscher Heilkünstler, ein Schelm und Betrüger, er beherrscht als der Schlauere das dumme Volk — aber das Schicksal übergaunert ihn, fängt ihn in der eignen Schlinge. In eroticis hat dieser Menschenkenner besonders die dümmern Mitmenschen begaunert: er hat zahllose unfruchtbare Frauen geheilt — auf schändliche einfache Art! — und er hat insbesondere schwunghaftesten Handel getrieben mit Ringen, deren Stein uneheliche Untreue anzeigen sollte und im übrigen aus harmlosem grünem Glas war. Dieser Eisenbart hat nun eine wahre und tiefe Leidenschaft: Käthchen, sein Weib — an ihr hängt sein Menschlichstes. Aber im scherzenden Spiel hat er auch ihr den schwindelhaften Glasring an den Finger gesteckt — und nun geschieht es, daß in einem Augenblick, wo Eisenbart schweren, obschon ungerechten, Verdacht gegen die Treue seines Käthchens haben muß, der Ring zersprungen ist. Ein dummer Zufall, aber für Eisenbart eine furchtbare Katastrophe. Er muß an der Unwahrheit seiner eigenen Lügen zweifeln, muß sich für einen Zaubertäter wider Wissen und Willen halten und als erste Wirkung dieses Zaubers sein menschliches Unglück erkennen. So hat das listigere Geschick dem armen Betrüger das eigene Netz über den Kopf geworfen. Das Leben verlacht den Klugen, wie der Kluge den Dummen: alle sind Spielball in unbekannten Händen. — Ein glücklicheres Bild humoristischer Lebensabspielung als diese Ringgeschichte ist nicht oft gefunden worden. Dies ist ein Komödienmotiv von großem Wurf: es reicht ins Tiefe und Weite, reicht recht an die Schwelle tragischen Entsetzens, das dicht neben jeder großen Komödie schlummert. „Denn

der wahre und tiefe Humor spielt so mit der Unzulänglichkeit der höchsten menschlichen Dinge, wie der falsche mit den einzelnen herausgerissenen Individuen." Der Moment der Eisenbartschen Selbstverwirrung ist in seiner tragikomischen Macht denn auch der Höhepunkt von Falckenbergs Drama. Dann, im dritten Akt, schiebt sich leider eine Nebenhandlung breit und ablenkend in den Vordergrund. Eisenbart soll — nach seiner bewährten Methode! — die unfruchtbare Serenissima behandeln, und kommt, da seines Käthchens Treue sich ihm inzwischen zugleich mit der Schwindelhaftigkeit seiner Ringe bestätigt hat, nun in das Dilemma: der geliebten Frau untreu oder als ein prahlerisch unfähiger Quacksalber eingesperrt zu werden. Dies zweite Motiv hat nicht die einfache Größe und Tiefe des ersten, ist ihm auch nicht innerlich angegliedert und nimmt so mit seinem Intrigenspiel und seinen mehr im lateinischen Typenstil gehaltenen Hofkarikaturen der Komödie die inhaltliche und stilistische Einheit. Dies Nebenspiel überlastet auch noch den letzten Akt mit seinen Motiven — aber am Schluß steht wieder ein prachtvoll humoriges Bild: der scheingehenkte Eisenbart, der aufersteht, weil der Henker einst sein treuer Hanswurst war. In solchen Erfindungen und noch mehr in der lebendigen Sprachkraft, die glaubliche Gestalten voll inwendigen Humors zu schaffen vermag, verrät sich ein Talent von hohem Rang — ein Talent, das uns vielleicht noch reiner gerundete, noch tiefer gegründete Werke bescheren wird als diese in vielem schon so erquickliche Komödie vom ‚Doktor Eisenbart.' Die zur germanischen Komödie Berufenen sind so selten, daß ein Mann wie Falckenberg Anspruch hat, aufs herzlichste begrüßt zu werden.

*

Ganz ähnlich sieht es mit den Tragödien aus, die die neuklassischen Poeten in diesem Jahr ans Licht gebracht haben: Das eigentliche theoretische Haupt der Schule hat versagt, aber ein mehr Außenstehender, ein Freischärler wie Falckenberg, hat mindestens eine starke Talentprobe gegeben.

Ganz Theoretiker bleibt diesmal Wilhelm von Scholz. So sehr wir auch auf eine dramatische Tat dieses reichen Lyrikers und starken Denkers hofften und weiter hoffen wollen: seine ‚Meroë' bedeutet keinesfalls einen Fortschritt über den ‚Juden von Konstanz' hinaus. Diese stofflich so ganz konventionelle Königsgeschichte ist gewiß mit tiefem Plan nach allen Regeln der Scholzschen Dramaturgie gefügt; aber sie ist weder an szenischer Bildkraft noch an sprachlicher Potenz originell und stark genug, um den Vorgängen einen uns irgendwie wichtigen, uns irgendwie nahen Sinn zu entlocken. Es gibt wiederum nur schöne, „talentbezeugende" Details. Das schönste am Schluß des ersten Aktes: Der mächtige König bekommt auf dem Gipfel Sehnsucht, sein Werk noch einmal von vorn als junger Eroberer zu beginnen — und da melden schon die Boten, daß sein Sohn getan, was er gedacht, und als Empörer zum Feind gegangen sei! Das ist ein eignes und allgültiges Bild! Aber dann gehts in engster Anlehnung an Hebbel und sehr schematisch weiter.

Dagegen scheint Leo Greiner eine elementarere Natur als seine Freunde Ernst und Scholz, und sein erstes Drama ‚Der Liebeskönig' beweist über das rein Dichterische hinaus noch eine echt dramatische Veranlagung. An sich als ganzes bleibt das Werk freilich auch nur „talentvoll und schlecht".

Greiners Stück spielt im ausgehenden Mittelalter, zur Zeit des Konstanzer Konzils. Einleitende Szenen geben vorzüglich das Bild üppig quellender Sinnenfülle, die damals jede soziale Form umwucherte, durchwuchs, zersprengte. Greiners Liebeskönig ist Wladimir von Polen, ein Mann von häßlichem, grobem Körper und schwerem, überwachem, immer bedenkendem Sinn. Ein Mann, der eben deshalb haltlos hingerissen wird von dem sehnsuchtswilden Trieb zur leichten, selbstsichern, bedenkenlosen Schönheit — zu jener Helle, in die dunkle Erdenkinder das Glück der Liebe erlösen soll. Die Kaiserstochter Isabella hat er zum Leitbild seiner Sehnsucht erhöht; mit der alles opfernden, verzweifelten Hingabe eines Sehnsuchtsberauschten hat er um sie geworben. Sie aber ist recht eine schöne Teufelinne; sie heißt ihn als Frau Venus im Fastnachtsaufzug jahrelang die Lande durchziehen und gräßliche Taten für sie tun, damit er sich zur Liebe fähig erweise. Denn „Liebe muß listig sein und heucheln und verzichten". Als Wladimir nun aber heimkehrt, den Preis seiner Prüfungen zu empfangen, da kehrt in höhnischem Spiel die Prinzessin die Spitze der dämonischen Lehre gegen den Schüler: sie „liebt" den Polenkönig — und „entsagt" und wählt den schönen kecken Prinzen Alphonso. Der Mann, der so die innerste Würde seines Wesens vergeudet hat im Spiel um den Besitz einer Seele, um das befriedigende Glück der Liebe, der setzt nun als Letztes sein äußeres Hab und Gut ein: mit dem lockenden Glanz der Krone will er sich eine Menschenseele ganz erkaufen, will er sich das erlösende Mysterium der Zweieinigkeit erschleichen. Während nicht ohne seinen Willen Isabellas schöner Prinz von Mörderhand fällt, erhebt Wladimir ein „fahrendes

Fräulein" zur Königin von Polen: Marianne, ein Dirnchen adligen Blutes, trotzig, voll flammenden Begehrens, voll schuld- und schrankenloser Sinnlichkeit, eine Gefährtin seiner Venusfahrt — sie macht er zu seinem Weibe.

Bis hierher sind die Vorgänge in zwei heftig vorwärtsstrebenden Akten prächtig gestaltet; sie sind wirklich dramatisiert, d. h. dargestellt durch Dialoge, die beständig sinnlich sichtbaren Handlungen als langanspannenden, tiefhaftenden Zielpunkten zustreben. So rahmt eine klarharte und auch wieder tönend reiche Sprache schwer vergeßliche Bilder ein: im ersten Akt das Maskenspiel, aus dessen Flitter der tödliche Ernst bricht; im zweiten die düster-nächtliche Szene, in der der König um die Seele der Dirne ringt, während aus den Gärten der Prinzessin erst Hochzeitsjubel und dann Totenklage herüberschallt.

Damit aber scheint die eigentliche dramatische Phantasie Greiners wie erschöpft. An ihre Stelle tritt in der zweiten Hälfte des Stücks, in der der sehnige Leib der psychologischen Tragödie vom Purpur-Mantel dröhnender Staatsaktion umbauscht wird, eine gewisse Konvention, wie sie sich nachgerade für erotisch motivierte Katastrophenakte an Königshöfen gebildet hat — eine blasse Konvention, die nur hie und da die sprachliche Eigenkraft des Lyrikers Greiner überglüht. Der Ablauf der Handlung ist klar: Wladimir hat sich auch um seine Krone keine Seele gekauft; auch auf dem Thron bleibt Marianne die geborene Dirne, und während die Feinde das Land durchstürmen, buhlt sie mit dem ganzen Adel Polens. Die Katastrophe, die dem König die Aufklärung bringt und ihn schließlich, von der Liebesgier genesen,

als wirkenden Mann, ruhig und fest, in den Todeskampf gehen läßt, diese Katastrophe bildet den Inhalt der zwei letzten Akte. Aber einerseits will für mein Gefühl aus all diesen psychologischen Enthüllungen (dem noch immer liebenden König wird schließlich gezeigt, daß das lebensgierige Dirnlein ihm aufopfernde Liebe heuchelt, nur um desto sicherer von seiner Großmut gerettet zu werden) nicht die Wandlung verständlich scheinen, die Greiner vorführt: es will nicht in mein Gefühl, daß diese Erkenntnis in dem schwachen Mann statt völliger Verbitterung und Zerstörung plötzlich Kraft, Resignation und reife Fassung erzeugen soll. Und dann und vor allem: diese Vorgänge an sich sind nicht mehr dramatisch wirksam gestaltet. Der Dialog führt nicht mehr sinnenhaft-wirkliche Handlungen herauf: er wird selbst die Handlung, d. h. die Personen treiben psychische Analytik miteinander. In ihre viel zu langen Reden schlägt wohl ab und zu der Lärm äußerer Geschehnisse; aber ihre Worte sind nicht mehr Kinder und Väter von Handlungen, sie bewegen kein Leben; sie gebärden sich selbstherrlich, möchten selbst Handlungen scheinen und Entwicklungen in Menschen motivieren. Deshalb sind die letzten Akte so dramatisch uneinprägsam; in allem Äußern so blaß und konventionell, im Geistigen so unüberzeugend und verschwommen. Schnitzlers ‚Schleier der Beatrice', an dessen Schluß diese Akte nach Thema und Konstruktion ungemein stark erinnern, ist nicht so sehr durch sprachliche Stimmungskraft, als durch die viel stärkere Konzentration des Psychischen in sichtbar sinnbildhafte Außenvorgänge dem Greinerschen Schauspiel überlegen. Vielleicht kommt das Unheil daher, daß Greiner die Katastrophe überstürzt, daß er

unmittelbar auf die Erhebung den Sturz der Liebeskönigin folgen läßt, statt in einem Mittelakt in das Sein und Sichentfalten dieser unschuldsvollen Dirnenseele zu führen. Vielleicht wäre dann alles konkreter geworden, die symbolischen Handlungen hätten die analytischen Reden erspart. So bleibt die gekrönte Sinnlichkeit ein fast abstrakter Faktor, der in die Seelenrechnung des Liebeskönigs eingesetzt wird. Freilich können auch andere wichtige Figuren kein eigenes Leben gewinnen: da ist Ladislaus, ein Jugendgespiele Wladimirs, der als kräftig instinktsicherer, skrupelfreier Mann den Liebeskönig kontrastieren soll und doch nur als der konventionelle „edle Freund" der Jambentragödie wirkt. Da ist „Kunhardt der Fruchtbare", ein alter Ritter, Vater zahlloser Kinder: er taucht in allen höchsten Nöten als Helfer des Liebeskönigs auf; er soll wohl das Reale überragen, soll wie der Geist der Fruchtbarkeit, der Zeugung, nicht Liebe will, durch das Drama schreiten — aber er kann den ersten Eindruck, den man von ihm gewinnt, den eines gutartig polternden Sonderlings, nicht recht überwachsen. All dies kommt hinzu, um die Wirkung des letzten Aktes zu lähmen. Für mein Gefühl ist damit das Stück mißlungen. Aber der Nachweis einer, über das allgemein Dichterische hinaus, spezifisch dramatischen Begabung ist Greiner gleichwohl im ersten Teil des Werks aufs sicherste gelungen. Für die Zukunft dieses Dramatikers müßte, wenn nichts andres, schon der wundervolle Schluß des ersten Aktes bürgen: als sich der furchtbar betrogene Liebeskönig taumelnd emporrafft, stiebt eine Schar von Dirnen, die ihn bisher neugierig umkauert hat, kichernd davon:

W l a d i m i r (aufschreckend): Was tun sie?

L a d i s l a u s: Sie lachen.

(Beide langsam ab. Vorhang.)

Wie hier die Logik eines Schicksals in einer Pantomime verdichtet und wieder durch ein Wort gedeutet ist: das ist dramatische Kunst.

DIE HOFMANNSTHALSCHE SCHULE

Besonders regsam schien in diesem Jahre die Nachkommenschaft der „Blätter für die Kunst". Seitdem ihr Hofmannsthal es zu einigem Theaterruhm gebracht hat, meinen diese vorher so exklusiven jungen Herren nunmehr auch die Bühne stürmen zu müssen. So schreiben sie, mit viel Eifer und wenig Glück, Theaterstücke. Das sind freilich nicht die e i g e n t l i c h e n Getreuen G e o r g e s (und zwischen dem allzu gehaltenen George und dem allzu gelösten Hofmannsthal liegt allerdings eine Welt!) Die bleiben vielmehr dabei, diese Theatraliker als abtrünnig zu verwerfen und Bühne und Drama zu verachten. Was freilich auf Gegenseitigkeit beruht! Denn ihnen versagt sich eben jene aktive Menschlichkeit, jenes soziale Tatgefühl, das zur dramatischen Form befähigt. — Aber auch die Abtrünnigen, die zum Theater Entsprungenen des Georgeschen Wortklosters, haben wenig Glück mit der Bühne. Erklärlich genug: Meister Georges Kunst ist stark durch die höchst sorgfältige, durchaus individuelle Wahl der Worte, sie ist schwach durch den völligen Mangel eines kampfesmutigen, dramatischen Temperaments, das sich, nicht immer ganz überzeugend, als distanzierende Vornehmheit maskiert. Bei seinen theaterlüsternen Jüngern nun bleibt in der Regel die dramatische Impotenz; die Vornehmheit wird zum blasierten Dandytum, und die köstliche Wortwahl wird eine leere anspruchsvolle Pose. Die Diktion dieser Autoren gleicht der Hofmannsthals so etwa, wie die Körnersche Sprache der Schillerschen. Etwas von eigenem Ton und eigener Haltung verrät hier am ehesten noch O s c a r H. A. S c h m i t z. Seine

Sprache, die freilich mit nicht sehr fruchtbarer Ausschließlichkeit der Erörterung erotischer Spezialitäten gewidmet ist, bewahrt ein Salzkorn intellektueller Schärfe und charakterisierender Härte, das die epikuräische Phraseologie seiner literarischen Stammesbrüder längst aufgelöst hat. Schmitz, der ein sehr intelligentes Schriftchen über „Don Juan, Casanova und andre erotische Charaktere" verfaßt hat, stellt in dem dramatischen Skizzenband „Der Herr des Lebens" (Axel Junker) selber einen Typus des Erotikers auf, den er Don Manuel nennt. Diese Szenen, die die dramatische Form mit der souveränen Willkür der Ohnmacht behandeln, die so planlos locker nebeneinander stehen, als ob sie Paul Ernst als abschreckendes Beispiel für Kompositionslosigkeit geschaffen hätte, diese Szenen, die eben durchaus kein Drama, sondern dialogische Charakterstudien sind, haben doch erhebliche dichterische und sogar dramatische Qualitäten. Die Sprache vergißt die Pflicht, Menschen zu charakterisieren, nie ganz, selbst nicht in den lyrischen Orgien, wie sie dem Sprößling der „Blätter für die Kunst" natürlich unerläßlich sind. Sie kann sich aber in knapper Wechselrede zu wirklich kämpferischer Prägnanz verdichten, und sie kann Bilder von großer Pracht in die zitternde Atmosphäre einer angstvollen Spannung tauchen und so dramatisch fruchtbar machen. Mit all dem sind diese psychologischen Phantasien gewiß beachtenswerte Talentproben. Aber nun schreibt dieser selbe Schmitz ein modernes Prosastück, und es wird beklemmend offenbar, aus wie geringen Tiefen diese graziöse Kunst ihre Kraft saugt, wie sie ohne den äußern Flugapparat von Vers und Kostüm in dürftigster Alltäglichkeit am Boden klebt — schwunglos wie ein Schau-

spieler, dem man Schminke und Rampenlicht genommen hat. Dabei ist nicht dies Gebundensein an eine bestimmte Art der Wortkunst das Fatale. Ein Genie wie Anzengruber hat, sobald er den Boden seiner Dialektsprache verließ, trostlose Plattheiten produziert, und Grillparzer konnte durchaus keine dramatische Prosa schreiben Erschreckend ist nur die tiefe Einsichtslosigkeit, mit der diese so unnaiven und also jeder Entschuldigung baren Geister ihrer Kunst gegenüberstehen, die Kritiklosigkeit, mit der sie sich auf ihnen völlig verbotenes Gebiet wagen, und die tiefe Trivialität ihrer dort gefertigten Produkte verkennen. Schmitz also schreibt ein dreiaktiges Stück ‚Montmartre', in dem erzählt wird, wie ein Pariser Mädel durch ihr eigenwilliges Leben und ihren freiwilligen Tod einen durch und durch von den Phrasen des deutschen Philistertums besessenen Maler von etlichen erotischen Vorurteilen kuriert. Schmitz sieht nicht, wie winzig und unoriginell dieser Vorgang für ein dreiaktiges Stück ist, er fühlt nicht, wie sentimental und verloren dieser angeblich naive Deutsche gesehen ist, wie lächerlich das seelische Gewicht dieser ganzen Liebeshändel überschätzt, und wie sehr damit das Ganze in die Sphäre des konventionellsten Rührstücks gerückt ist. Dabei bietet Schmitz in seinem Dialog zwischen schriftdeutschen Plattheiten doch auch manchen gut geschliffenen, interessanten Satz, zwischen banalsten Theatersituationen manch feiner gestimmten Augenblick, und damit steht er immer noch ein Stockwerk über dem Niveau, in das seine Sippen bei ähnlichen Versuchen mit bürgerlicher Prosa niederstürzten. Man denke an den Unglücksfall, den Vollmoeller ‚Der deutsche Graf' nannte, ein Stück, das (als „Theater in Prosa" Hofmannsthal bis

auf Papier und Druck nachäffend) sich für mein Gefühl jeder literarischen Diskussion entzieht. Es stellt eine kleine Episodenfigur aus Hofmannsthals ‚Abenteuer' in die Mitte eines künstlerisch aufgeschwellten Fünfakters, dessen edelmuttriefende Handlung es an Rührseligkeit mit jedem Marlittschen Roman aufnimmt und dessen Technik auch vielmehr einem Buche dieser Dame als einem Bühnenwerk angemessen scheint. — Oder man denke an die geschwollene Zeitungsromansprache der rührselig platten Iffländerei, die Ernst Hardt voll Ambition und falscher Raffiniertheit ‚Ein Kampf ums Rosenrote' taufte (Ausdruck für: Geschichte eines Jungen, der zum Theater kam, aber ein übles Ende nahm). Daß diese Autoren, sobald sie die Konvention ihrer Verssprache verlassen, in plattestes Papierdeutsch versinken, daß ihr vielbetonter Tiefsinn sich flugs als bombastisch drapierte Trivialität offenbart: das ist das Niederschmetternde an diesen Produkten. Wie sehr muß die geistige und ästhetische Kultur dieser Menschen an die Oberfläche gebunden sein, wenn sie mit ihrer gewohnten, in ihrem Kreise schon rein mechanischen Redeweise zugleich jede Spur menschlicher und künstlerischer Vornehmheit und Eigenart aufgeben. Von den vormals Georgesch-Preziösen haben wir nichts zu hoffen, auch kaum wenn eine eigenere Intelligenz, wie dieser Schmitz, sich unter ihnen zeigt.

SHAKESPEAREANER

Eine so starke Geschlossenheit, wie sie die Gruppe der Preziösen, durch die Schule Hofmannsthals, besitzt, haben die andern Wanderer zum neuen Drama nicht. Immerhin bindet auch diejenigen, die nicht in der feierlichen Erhöhung der Wortgefüge an sich, sondern in der antithetischen Zuschärfung der Sätze ihre sprachkünstlerische Basis haben, eine starke Gemeinsamkeit der Temperamente, und fast so, wie jene Hofmannsthal, haben sie zum gemeinsamen Erzieher — Shakespeare. Schon damit ist gesagt, daß die dramatischen Strebungen dieser Gruppe hoffnungsvoller, ihre Unfälle weniger bodenlos sind. In ihren Nerven wohnt viel mehr vom Instinkt des wirklichen Dramatikers; nur daß noch keinem von ihnen sich bisher die ordnende Kraft geschenkt hat, die am Feuer der inbrünstig wilden dramatischen Lyrik dieser Dichter ein fest und rein gegliedertes Erzbild — aufzustellen im Tempel des höchsten Gottes — geschmiedet hätte. Noch schwelt und prasselt in sinnloser Selbstgenügsamkeit die Glut. Überall. Von Wedekind und Eulenberg sprach ich schon. Auch ein anderes schönes Talent dieser Artung hat mit seinem letzten Werk viele Hoffnungen unerfüllt gelassen. Otto Hinnerk, der Dichter des ‚Grafen Ehrenfried', hat wieder ein Märchenstück gedichtet: ‚Cyprian'. Das Grundmotiv: ein ängstlich Schneiderlein, das auf Grund äußerer Ähnlichkeit an Stelle eines verlorengegangenen stolzen Königsohns angenommen wird und allmählich in sein königliches Kleid hineinwächst, bietet Anlaß genug, einen tiefsinnigen Märchenhumor voll bunter Lichter spielen zu lassen. Einzelheiten gelingen denn auch Hinnerk

wieder im Stil seines köstlichen ‚Ehrenfried'. Lächelnde Schalkheiten eines tumben Kindergemütes werden in kleinen Zügen mit rührender Liebe und einer fast Brentanoschen Märchennaivität verstreut. Dem Ganzen aber fehlt jede starke, originelle Erfindung in der Handlung. Die Bewegungsvorgänge, die den Weg von der Schneider- zur Königsseele führen sollen, sind ganz triviale Staatsaktionen, alte Hofintrigen ohne sinnbildlichen Wert. So muß die Entwicklung dadurch dargestellt werden, daß der Schneiderprinz Cyprian in unausgesetzten Monologen seine Seelenzustände erörtert und mit Entschlüssen wandelt: ein dramatisch völlig unüberzeugendes, theatralisch tödlich langweilendes Verfahren. Das schöne psychologische Problem der Dichtung, das überdies durch die Hineinziehung anderer, sozialpolitischer Themen getrübt wird, vermag sich so nicht zu seelischer Wirkung zu entfalten. So gewiß auch dies Stück noch Spuren eines echten Dichtertalentes zeigt, so gewiß ist es ein sehr schlechtes Stück.

Auf anderem Wege als Hinnerk, über den Wedekindschen Groteskstil, kommt ein anderer Komödiendichter von Shakespearescher Charakteristik her:

R u d o l f v o n D e l i u s schreibt einen ‚R o b e s p i e r r e'. Er schreibt als Skeptiker von reinstem Wasser, der beabsichtigt, der „heroworship" gründlich zu Leibe zu gehen. Er ist nicht wie Shaw, der, ohne Existenz und Bedeutung des Genies irgend zu bestreiten, ihm nur die nützlich pathetische Pose abstreift und mit ironischem Behagen das wunderlich feste Verwobensein von allzu menschlichen Alltäglichkeiten und wirksamer Größe aufzeigt. Delius hält die Akteure des großen weltgeschichtlichen Ereignisses für in jedem

Sinne gewöhnliche Sterbliche, aus deren Eitelkeiten, Dummheiten und krankhaften Regungen recht zufällig Vorfälle von weltgeschichtlichem Ruf resultieren. Bei solcher Auffassung wird dann freilich die Welt der Geschichte ein „Tollhaus oder Krankenhaus". Aber es kommt für uns hier nicht darauf an, die Weltauffassung des Autors ethisch zu kritisieren. Die Frage ist ausschließlich, ob er seine (als subjektive Stimmung ja zweifellos existenzberechtigte) Meinung künstlerisch wirksam auszudrücken vermochte. Jede geistige Skepsis hat zum sinnlichen Äquivalent eine Auflockerung der Form. Wenn die Shawsche Heldenanalyse das Bild der Gestalten in bedenklich schwankende Lichter taucht, die dramatische Form in ironische Widersprüche verwickelt, so muß die Heldenverzweiflung von Delius notwendig zur Negation aller realen Suggestion, d. h. dramatisch gewendet, zur Groteske führen. Das Überspringen realer Zusammenhänge, das wir grotesk nennen, hat seinen ästhetischen Wert durch die energische Konzentration auf das Wesentliche, die entschiedene Absage an den kunstmordenden Geist des bornierten Verismus. Da die Groteske Deliusschen Schlages zugleich darauf aus ist, die geschminkten Worte der Personen durch Taten zu dementieren, alles Wesentliche also in die sprachliche Auslösung von Gesten, Bewegungen, Aktionen setzt, so ist sie eine eminent dramatische Form — und, obwohl in ihrer Aufnahmefähigkeit gegenüber den Inhalten des Lebens naturgemäß sehr beschränkt, doch ästhetisch mehr als berechtigt, nämlich höchst erziehlich.

Es wird also letzten Endes nur darauf ankommen, mit wieviel Geist und Geschick Delius diese Form gemeistert hat. Einzelnes ist ihm ganz ausgezeichnet

geglückt; die Figuren sind gut, d. h. bösartig sicher karikiert. Robespierre, der hysterische Pietist, ist gegen Danton als den biderben Epikuräer gestellt; Couthon, der pervers bigotte Sadist, ist der natürliche Verbündete des einen, wie Fabre, der sentimental posierende Poet, der des andern. Die Allianz, die erst Danton verrät und dann Robespierre stürzt, ist noch ergötzlicher: Legendre, der Schlächtermeister, der mit seinem schlichten Volksverstand renommiert und stets ein unpassendes Sprichwort im Maule hat, Collot, der alkoholische Schauspieler, Billaud, der moralisierende öde Pedant, Barère, das aalglatte Diplomätchen, das in einer Fracktasche die Rede für, in der anderen die Rede gegen Robespierre birgt, und schließlich Tallieu, der geile Geck, der eine inhaftierte Kokotte liebt und unter dem Ruf „Freiheit — für Therese!" der Mann des weltgeschichtlichen neunten Thermidor wird: sie alle sind (nach meiner unverbindlichen Weltauffassung) nicht sehr tief, aber mit dem echten Ingrimm des Satirikers gesehen, und im einzelnen recht geschickt charakterisiert. Die künstlerische Schwäche aber liegt, wie stets bisher bei Delius, in der Handlung: es fällt ihm verzweifelt wenig ein. Und so wiederholen sich endlos dieselben Situationen. Komplott, Wortgefecht, Verhaftung, neues Komplott: die Zahl sinnbildlich ironisierender Vorgänge, die er gefunden hat, ist für ein dreiaktiges Stück viel zu klein. Und so resultiert eine Langeweile, die durch die vielleicht vorhandene Absicht, die Monotonie des historischen Verlaufs satirisch zu geben, noch lange nicht ästhetisch entschuldigt ist — der rechte Künstler kann gerade die Langeweile sehr amüsant darstellen! Bei Delius aber leidet das interessante und in Einzelheiten durchaus

glückliche Stück unter der dünnen und kahlen Zweckmäßigkeit der Erfindung.

Nach dem Skeptiker der Revolution ein Pathetiker des Kaiserreichs. Emil Ludwig läßt seinen ‚Napoleon' zwar aus tiefen Menschlichkeiten, aber zur ganzen Höhe seines tragischen Ernstes aufwachsen. Hebbel hat 1859 (früher hatte er anders zu der Frage gestanden) geschrieben: „Warum sind Charaktere wie die von Napoleon und Friedrich unpoetisch? Weil sie nicht idealisiert werden können. Warum können sie nicht idealisiert werden? Weil sie nur durch den Verstand groß sind und weil der Verstand der gerade Gegensatz des Ideals ist". Seither aber ist dem Historiker von einer merkwürdigen Seite auf diesen Napoleon Licht gefallen — der Blick ist auf einen Punkt gerichtet worden, an dem in diesem ungeheuern Verstandes- und Tatmenschen plötzlich ein Idealist, ja ein Phantast, ein Träumer aufsteht und — bedeutsam genug — dieser Punkt ist seine Achillesferse, ist der Sprung in seiner Natur, an dem er untergeht, ist die Ursache — des russischen Feldzuges: Der Kaiser von Europa, der in seiner Jugend den Werther auswendig konnte und selbst sentimentalische Dichtungen verfaßte, blieb in einem tiefverborgenen Schacht seiner Seele ein Romantiker und manchmal leuchtete es seltsam phantastisch auf aus dieser Tiefe, warf rätselhaft bunte Lichter über die klare graue Größe seiner Taten. Eine Sehnsucht war in ihm.

Mitten in seinen klügsten Kalkülen flammte sie in seltsamem Schein auf. Wenn der syrische Feldzug ihn von Ägypten nach Indien bringen sollte, wenn der Osten ihm eine ewige Lockung, Alexander ihm ein immer wieder genanntes Vorbild schien, wenn hinter dem großen

Verhängnis von 1812 etwas steht wie der Dämon dieses Orientverlangens, wenn der Zauber des Alexanderzuges mehr vielleicht als der Verstandesgrund, England zu brechen, nach Indien lockt — so ist das die Stimme dieser Sehnsucht. Im Genie dieses ungeheuern Vernunft- und Arbeitsmenschen war eine neidvolle Liebe zu jener andern, scheinbar übervernünftigen und mühelosen Art der Genialität, jener schönen, flughaft sichern Leichtigkeit, mit der der blondlockige Jüngling Alexander in wenigen Jahren den Erdkreis sich unterwarf. Dieser Sohn der Arbeit und der Berechnung verlangt nach einem Moment der Freiheit, des künstlerischen Fluges. Er fühlt sich Stufe auf Stufe vom Schicksal getragen, ein Sammler und Nützer kleiner Wirklichkeiten — er möchte einmal Schicksal sein, alle Wirklichkeiten überfliegen . . . Da wird denn der gewaltsam grandiose Russen-Feldzug zum Ausbruch dieser Sehnsucht, zur Katastrophe der innern Tragödie dieses großen Menschen, der über seine Art hinaus verlangt. Alle sorgsam kluge Vorbereitung im einzelnen erscheint uns wie ein Opfer, mit dem Napoleon dem Schicksal das Recht der phantastisch unklugen Grundabsicht dieses Feldzugs abkaufen will. Es bleibt ein romantisches Unternehmen — in dem der große Realist erliegen muß.

Dies ist die mögliche und große Tragödie von Napoleon Bonaparte, wie Emil Ludwig sie gesehen und gestaltet hat. Sehr schön gibt seine erste Szene gleich im engsten Kreise ein Abbild des großen Verhängnisses. Es ist Hofball: Napoleon, niemals ein Tänzer, folgt einer momentanen Aufwallung sinnlich freier Lust, wagt sich aufs Parkett und — fällt. „Seine Majestät kann nur nicht tanzen!" — „Ja, warum tanzt denn Seine

Majestät?" — so schließt die erste Szene. Und dann blicken wir — es ist zu Paris, Anfang 1812 — in das Ringen der klaren, rechnenden Vernunft des Kaisers mit der romantischen Lockung des Orientzuges, die sich in vielerlei politischen Gewändern scheu verbirgt. Eine seltsam und groß erfundene Szene bringt die Entscheidung: Im Abenddämmern eines grauen Tages — in den Tuilerien — Napoleon allein mit einem Weibe, einer Schauspielerin — einer jener vielen, die er zuweilen in starken flüchtigen Aufwallungen seiner Sinnlichkeit zu sich beschied. Aber er findet in dieser „Duchanelles" einen Menschen, ein Weib von bitterm Stolz, das aus einem schmutzigen Dirnendasein langsam aufstieg und jetzt als erste Spielerin an Frankreichs erster Bühne, mehr das Elend des Weges als den Triumph des Zieles fühlt. Der Kaiser fragt sie um ihr Leben und in einem Wetterschlage des Bewußtseins erkennt er sein Schicksal in ihrem. Der Kaiser von Europa ist mühsam und staubig aufgestiegen; eine Bahn von klügelnden Kleinheiten, voll fahler Kompromisse liegt zurück; wie sie mit ihrem Leibe, hat er „Unzucht mit seinem Selbst" getrieben; schrittweis kam er empor, immer blieb sie unerfüllt, die Sehnsucht nach freiem Flug, selbstherrlichem Aufschwung — „ein Sturmwind sollt es sein!" Da bricht der Schrei der Sehnsucht noch einmal übermächtig aus. War er bisher nur getragener Schwimmer, jetzt will er selbst Sturm, Meer sein:

„Nach Indien stürm ich! — Süße Luft des Südens,
o Ambraduft und Aloe — entschmeichelt
der harten Seele Alexanders Schmelz!"

Da ist der russische Feldzug beschlossen. Das Weib geht. Die Generäle kommen, fieberhaft arbeitet der

Kaiser, er will die Erfüllung seines Traumes erreichen. Aber in der Wirklichkeit der grauen russischen Steppe stellt sich ihm keine helle, schnelle Entscheidung — der „Krieg ohne Feind" weicht vor ihm her, ein „halbschlafender Koloß", lichtlos, luftlos. Als er in Moskau einzieht, ist alles öde, leer: statt orientalischen Volkes eine kleine Schar schmutzigen Gesindels, das die Häuser anzündet. Die lähmende Enttäuschung legt sich wie Wahnsinn auf sein überreges Hirn — wie Alexander in Persepolis will er Feuer in die Königsburg des Feindes werfen. Aber da schlagen ihm schon die Flammen entgegen, der Kreml brennt, brennt, von fremder Hand angezündet! Er muß fliehen. Wieder „muß" er, er, der einmal „wollen" wollte. Mehr im Innern noch, als an äußerer Macht gebrochen, kehrt er nach Paris zurück. In einer letzten prachtvollen Szene, die von scheu verhüllten Innerlichkeiten zittert, sucht er seine Niederlage zu verbergen — im geistigen Ringkampf mit Talleyrand, dem klugen Minister, der hinkt und deshalb auch nie tanzt, dem Warner, der den „Roman" des russischen Feldzugs stets belächelte, der im engen Kreise sich unantastbar sicher hält. Der soviel größere Kaiser, der über seinen Kreis strebte, ist zerbrochen, seit der Wahn, der ihm, ein rotleuchtender Stern, „zwanzig Jahre den Traum der Ferne glühte", erlosch.

Diese Tragödie des Genies hat Ludwig in den angedeuteten Szenen in großzügig klären Sinnbildern und mit einer tiefeingrabenden und aufwühlenden Sprachkraft gestaltet. Zwischen diesen Höhen liegen freilich recht mühsam zu durchwandernde Flächen. Der hastig erarbeitete historische Stoff ist mehr mit befehlshaberischer Geste der Idee eingeordnet, als mit arbeitsamer Geduld

dem künstlerischen Plan eingebaut. Es gibt deshalb dürre, nüchterne, schwach eingestimmte Strecken. Ähnliche Lücken wie die Sinnbildlichkeit der Szenenführung läßt die Plastik der sprachlichen Kraft. Hart neben reif ausgestalteter Schönheit steht die flüchtige, nervöse lyrische Skizze. Hingetupfte Worte lassen die Idee ahnen, machen aber unruhig, durch den Mangel an dramatischer Klarheit und Schärfe, durch den Kraftaufwand, den das Bemühen, sie zu verstehen, der Einfühlung in das Leben des Vorgangs entzieht. Hier ist die Gefahr für den Autor: eine falsche Lyrik lockt ihn vom rechten Drama ab.

Bei alldem ist kein Zweifel, daß dieser ‚Napoleon' das Werk eines im Wachsen begriffenen Talents ist und zugleich nach vielen heroisch leeren Staatsaktionen eine wirkliche Tragödie, die Tragödie des Realitäts-Genies, das träumen möchte.

Junge Dramatiker neuen Namens, die etwas mehr sind als „Schulfälle", die nicht mitmachen, die etwas eigenes machen, die neuen Geistes sind, solch junge Talente hat das Jahr 1906 mir zwei gezeigt. Zwei sehr verschiedene.

Der eine Friedrich Freksa schreibt ein Drama ‚Ninon de l'Enclos'. — Die große französische Liebhaberin ist 200 Jahre nach ihrem Tode bei Deutschlands Bühnendichtern in Mode gekommen, vor allem weil wohl gelegentlich der Jubiläumszahl wieder jene Anekdote in Umlauf kam, nach der Ninons eigener Sohn, ohne Kenntnis der Mutter aufgewachsen, für die immer noch Schöne entbrennt und, aufgeklärt, sich tötet. Von dieser Fabel lagen in Deutschland anno 1906 nicht weniger als vier frische Verdichtungen vor: eine grotesk saloppe Plauderei von Delius, ein ebenso geschwollener wie banaler und dilettantischer Akt von E. Hardt, aus dem ich schon einige groteske „Stil"-Proben gab, ein kräftig geschickter aber ziemlich grober Einakter von Stucken, mit dem Titel ‚Die Gesellschaft des Abbé Chateauneuf' — und dies Drama von Freksa.

Freksa allein drang unter die knallfarbige Oberfläche dieses Motives in dichterische Gründe hinab:

Wenn der Sohn, der unglückliche Liebhaber seiner Mutter, zum Mittelpunkt eines mit tragischer Notwendigkeit geschlossenen Kreises werden sollte, so mußte sein Ödipusschicksal — sei es nun Sophokleisch oder Hofmannsthalisch formuliert — zu einem Sinnbild menschlicher Unfreiheit werden. Die düstere Schwere

solches Grundtons aber wäre unmöglich in dieser Welt Ludwigs des Vierzehnten, die sich an der Autonomie des Individuums berauschte; die leichten Spiele genießender Freiheit, heiterer Geistigkeit, die das Wesen dieser Gesellschaft bilden, konnten die Wucht einer solchen Tragödie nicht tragen. Diese Zeit sonnte sich im Glück der Persönlichkeit und ging an dem düster verschleierten Bilde „Schicksal" mit einer geistvoll graziösen Wendung vorüber. Die Kultur Ninons empfindet Ödipustragödien nicht — noch heutigestags spotten ihre heitern Enkel, Jules Lemaître und Alfred Kerr, über diese düstere Schicksalsmythe, die ihnen eine dumme blutige Barbarei ist. Auf diesem Wege also war der Ninonfabel keine tragische Tiefe zu geben. Friedrich Freksa aber empfand und fand den andern Weg, aus dem gerade ein Drama der gerächten Freiheit, der gesühnten Persönlichkeit diesem Stoff entwuchs. Dies geschah dadurch, daß nun, statt des Sohnes, Ninon selber in den Mittelpunkt des Kreises trat: ihr Schicksal wird der Gegenstand der Tragödie und dieser Sohn hat nur Bedeutung als ihre letzte Erfahrung — ganz ähnlich, wie etwa Oswald Alwing im Grunde nur um der Mutter, Hebbels Klare nur um des Meisters Anton willen geschaffen wurde. Zu diesem Zweck läßt Friedrich Freksa auf dem breiten Grunde seiner fünf Akte ein ganz andres, unendlich reicheres Bild der Ninon entstehen als seine Mitstrebenden. Diese Ninon erst ist was mehr als eine vielliebende Hetäre — sie ist wirklich eine Lebenskünstlerin großen Stils, die wir als energisch einsichtsvolle Verwalterin ihrer Güter, als ernste vornehme Denkerin, als Trägerin feinsten künstlerischen Geschmacks nicht weniger bewundern lernen denn als Liebende. Sinn und Ziel ihrer

Lebenskunst aber bleibt die Freiheit; das Grundregulativ ihres Lebens bleibt die Flucht vor jedem Band, vor jeder Fessel, die die volle Entwicklung, das wachsende Sichwandeln ihrer Persönlichkeit hemmen könnte. Ein und derselbe Trieb ist es, aus dem sie das philosophische Dogma und das Leben am Hofe und die Monogamie verschmäht: geistig, gesellschaftlich, erotisch will sie frei sein.

Und gegen dies Grundgesetz ihrer Natur hat sie sich einmal versündigt: obwohl sie nie den Mann fand von ihrem Wert und Wachstum, dem sie sich unbeschadet ihrer Freiheit ganz und dauernd hätte geben können, hat sie sich doch einmal einer vergänglichen Leidenschaft mit einem nicht auslöschbaren Zeichen verpflichtet — sie wurde Mutter. Roland, der Sohn des Marquis Chéry ist ihr Kind. „Ich bin nie dem Manne begegnet, dessen Wesen so war, daß ich ein Kind von ihm begehrt hätte. Ich bin keinem begegnet, der mich wahrhaft zur Mutter erlösen konnte, und trotzdem wurde ich Mutter." — „Roland durfte nicht geboren werden — und daß er geboren wurde, ist meine Schuld." Was nun geschieht, ist nichts als die tragische Folge dieser Schuld. Dieser Sohn zweier Menschen, „die eine Leidenschaft, aber kein Leben teilen" konnten, dieses nicht in der Pflichten und Pfänder wollenden Ehe, sondern im erotischen Rausch gezeugte Zufallskind, dieser Roland, der die ungeendete Sehnsucht des Vaters zu Ninon noch im Blut hat und der nun die Mutter kennen lernt, die sich vor achtzehn Jahren von diesem zu Unrecht geborenen Kinde wieder zur Freiheit losgerissen hat, losreißen mußte, er findet eine fremde schöne Frau, eine Liebes- und Lebens-Herrscherin — er muß in Leidenschaft zu ihr entbrennen, muß in

feindlichem Haß gegen seinen Erzeuger auflodern, als er die Wahrheit ahnt und muß in sich zusammenstürzen, wie ein Haus, das auf sturmgesammeltem Sand töricht erbaut wurde. Sein Untergang aber ist es, der dieser Ninon und ihrem einstigen Freund Chéry in schmerzlicher Erschütterung die Erkenntnis ihrer eigenen Vergangenheit erschließt. Zu Beginn dieses Dramas stehen sich die beiden, in achtzehn Trennungsjahren fremd und fast feindlich geworden, gegenüber. Im Schicksal ihres Sohnes enthüllt sich beiden ihre Schuld und ihr Recht. Langsam wachsen sie aufeinander zu und über der Leiche Rolands reichen sie sich die Hände — grau geworden beide über Nacht. Das Leben, das ihre gemeinsame Schuld war, ist nun getilgt — aber es war auch ihr Leben, ihre Jugend, die nun da tot am Boden liegt . . . Dies schmerzvolle Sichselbst- und Einander-Finden der beiden ist der feinste und tiefste Inhalt der Freksaschen ‚Ninon'. Die höchste künstlerische Aufgabe, die der Stoff hier stellte: den krassen Vorgang der Fabel zum sinnbildlichen Ausdruck innerlich notwendiger Schicksale zu erhöhen, die scheint mir Freksa in dieser Tragödie von erotischer Schuld und Sühne, von der Rache vergeudeter Freiheit bewunderungswürdig gelöst zu haben.

Aber auch in der Darstellung des Zeitbildes ist er den drei anderen Bearbeitern weit überlegen. Er schreibt einen Dialog voll Leichtigkeit und Anmut, eine graziös und scharf pointierte Sprache, die französischen Esprit denn doch erheblich treuer und diskreter geben kann als Stuckens derbes Deutsch. Und er hat ein viel tiefer gegründetes Wissen vom Wesen und Reiz der Ninon-Zeit als Delius oder Hardt. Mit einem überquellenden

Reichtum an Charakterzügen und Handlungsepisoden wird das Leben dieser Gesellschaft vor unsern Augen erweckt, dieser Gesellschaft, die eben im Begriff steht, von der pathetischen Wucht des gelehrten und genußsüchtigen Barock durch epikuräische Philosophie zum leichten Spiel des Rokoko überzugehen. Der Erzbischof, der einen sterbenden Freund erquickt, indem er, vor den Augen der bigotten und gehässigen Gattin, ins Ohr des erliegenden Lebekünstlers — die Liebeslieder Catulls betet; die Herzogin, die eine Liebesrivalin schlägt, indem sie ihren Salon mit einer Tapete bekleidet, deren Couleur die Robe der zum Fest geladenen andern unmöglich macht; oder eine Dialogstelle wie die: „Jede Wahrheit enthält eine Roheit" — „Ja, denn in jeder Wahrheit steckt eine Lüge und eine Ungerechtigkeit" — und: „Jede Begeisterung wirkt komisch wie jede Leidenschaft — die gemessene Schönheit der Bewegungen, die Zartheit der Geister verschwindet" — solche Proben zeigen vielleicht an, wie Friedrich Freksa den Geist einer Zeit in der Tiefe faßt und gestaltet, von der die andern doch nicht viel mehr zeigen als eine witzige Lascivität in eroticis.

Dieses aus der Fülle gebotene Zeitbild ist nun aber freilich die artistische Gefahr in Friedrich Freksas ‚Ninon' geworden, der Grund, warum sein Stück als Theaterprodukt schwächer ist denn als dramatisch tragisches Gedicht. Die an sich reizvollsten kulturellen Genreszenen erfüllen die ersten drei Akte, in denen die Handlung nur sehr langsam und nicht weit über die bloße Exposition hinausschreitet. Dann erst beginnt auch ein theatralisch starker Zug; zu packendem, echt szenisch gesehenen Bildern ballt sich die Handlung und die

Sprache, die solange überwiegend geselligen Geist zu malen hatte, rüstet sich zum Ausdruck leidenschaftlichen Fühlens. Sie ist nicht immer erfolgreich, sie wirkt zuweilen schwach und hager, biegt wider Willen ins Gebräuchliche aus, aber zuweilen findet sie Wendungen von so straffer Geistigkeit, so tief treffenden Sinn, daß wir im Grunde des Gefühls mit erregt werden.

Alles in allem ein sehr merkwürdiges Talent. Mit einer in Deutschland ganz seltenen geistigen Grazie des Konversierens verbindet sein Dialog eine an Ibsen gebildete Kraft, inmitten einer Vorwärtsbewegung das Zurückliegende zu exponieren. So sind seine Akte reizvoll und stark zugleich. Seine Bühnenphantasie setzt nie aus: er sieht jeden Moment in vollfarbigem und sehr geschmackvoll nuanciertem Bild. Und all diese Kraft wird nicht im selbstgenügsamen Spiel vertan, sondern von einem tiefen Temperament Stoffen von großzügig erfaßter Sinnbildlichkeit zugeführt. Noch dreht sich dieser Sinn mit einer gewissen engen Vorliebe um die erotische Zuspitzung der Lebensprobleme, noch zerspringt die feine Klinge dieses Dialogs zuweilen spröde in den stärksten Augenblicken des dramatischen Kampfes. Aber hier ist ein Keim, in dem sich geistige und sinnliche Kräfte ganz besonders mischen und aus dem unserm Drama noch Schönes erblühen mag.

Eine bewegliche Intelligenz, ein kultivierter Geschmack, ein klares Kompositionstalent, das sind Freksas Qualitäten; etwas dünnblütiges, unlyrisches, glattkühles in seiner Art ist es, was bedenklich machen könnte. Der zweite neue Mann, von dem zu reden ist, taumelt vor Vollblütigkeit, wirft sich in wirren, rohen, stammelnden Szenen umher, an ordnender, klarer Intelligenz fehlt

es ihm einstweilen ganz — aber seine lyrische Grundkraft, seine heiße wortsüchtige Leidenschaft, die sind außer Frage. Der Mann ist Franz Duelberg und seine beiden Dichtungen heißen: ‚König Schrei' und ‚Korallenkettlin'. ‚König Schrei' ist ein Monstrum; die zweihundert Seiten dieses vorgeblichen Dramas, das, im Kostüm eines phantastischen Balkanstaates, in unendlichen philosophisch-lyrischen Reden die soziale, erotische, kulturästhetische, politische und einige andere Fragen diskutiert und ineinanderwirrt — diese zweihundert Seiten zu lesen, ist eine ungemein mühevolle Arbeit und doch muß man sie auf sich nehmen, denn in diesem Dilettantenchaos sind Goldkörner eines reichen Talents versteckt. Das schönste bleibt die Erfindung, die dem Stück den Titel gab: Eine Revolution ist niedergeworfen; da, als die letzten Elendesten, in einer Bergkirche zusammengedrängt, den Tod erwarten, entringt sich der Unseligsten von allen ein Schrei: „Mir ist weh — mir ist Schlimmes geschehen — achraiachrakkeiachrai!" Der Schrei wächst über alle in der Kirche hin, kommt in den Mund aller Erliegenden, wächst zum Orkan an auf den Lippen aller Leidenden und wird eine Macht, die Heere vor sich hintreibt und Gewalthaber entwaffnet. Mit waffenlos verschlungenen Händen, den Schrei im Munde, durchziehen die Elenden im Triumph Stadt und Land. Dies ist eine wundervolle Erfindung. Allerdings eine Balladenerfindung, das heißt: obwohl einen Bewegungsvorgang darstellend, von rein lyrischer, nicht dialektisch gespaltener Schönheit. Und Duelberg hat sie auch keineswegs etwa zum Mittelpunkt eines Dramas gemacht. Weder das Werden, noch das Wirken des Schreis ist in klar dialogischer Form als

ergreifendes Kampfspiel geordnet; es ist eine Kette häufig schöner, meist bewegungsloser und stets mit drückender Allegorie belasteter Bilder, in deren Mitte als schönstes das Sinnbild vom König Schrei steht. Duelberg hat wohl ein tiefes künstlerisches Bemühen um starkfarbig kontrastierende Sinnlichkeiten und epigrammatische Konzentriertheit in seiner Sprache. Aber diese echt dramatische Anlage, die ihn in die Nähe der Shakespeare-Jünger rückt, dient ihm einstweilen nicht dazu, individuelle Menschen zu gestalten, sondern vage Typenfiguren zu umreißen, deren Blut und Hirn voll jugendlich pathetischer Gemeinplätze ist. Eine große Absicht und ein tiefes Grundtemperament, ein starkes Talent im letzten Detail, im sprachlichen Atom, aber dazwischen die Blässe absichtsvoller Sinnbildnerei. Die naive Hingabe an einen wirklichen, selbst sinnvollen Vorgang fehlt ihm hier noch völlig. Ein verworrener Hintersinn quält den Leser auf jedem Blatt und raubt den Genuß. Statt bedeutungsreichen Lebens leblose Bedeutsamkeiten: ein sehr weit verbreitetes Genre bei unserm „dramatischen Nachwuchs". Für Duelberg spricht es immerhin, daß er aus dem Chaos krauser Allegorien die schönste sinnliche Erfindung hervorhob, indem er das Stück nach ihr nannte. Intellektuell nämlich ist der Titel nicht im mindesten zu rechtfertigen: zwanzig andere Motive scheinen gedanklich gleichwertig. Um so mehr beweist die Wahl des Titels etwas für den künstlerischen Instinkt Duelbergs.

Den bezeugt nun noch mehr der sehr wesentliche Fortschritt, den das ‚Korallenkettlin' gegenüber dem ersten Stück darstellt. Ein Drama ist es freilich auch noch nicht, wohl aber eine Kette zum Teil sehr

schön gerundeter Balladenbilder. Der dichterische Impetus führt nicht einen großen schicksalsvollen Kampf vom ersten bis zum letzten Wort in einheitlichem Zuge vor — er beschreibt von Akt zu Akt einen Kreis, der in schwerer Stimmung ein Schicksal umschließt. Dann setzt er ab und hebt von neuem an. Das erste und köstlichste Bild ist eine Ballade vom Mägdlein in der Dirnengasse. Eine mittelalterlich deutsche Stadt. Die Dirnengasse an einem Sommerabend. Bunte Laternen glimmen vor den Häusern. Die Dirnen kommen gegangen, den gelben Schandfleck auf den prächtigen Kleidern. In ihren Worten spielt Gemeines und Edles, nicht anders als bei andern. Sie gehen. Da kommt das Käthchen vom Schließenberg gelaufen. Ein harter, verbitterter Vater will das Kind zur Nonne machen; sie aber ist voll süßer, wilder, kaum bewußter Sinnlichkeit; sie entspringt; sie kommt in die Gasse gelaufen, die ihre ahnungslose Einfalt als eine Stätte heiterer Lust wähnt. Sie nimmt von der Flamingowirtin das Korallenkettlein einer eben gestorbenen Dirne zum Zeichen an: „Das Kettlein mit all den roten Kugeln, die wie Hunderte von Lippen sind, die meinen Hals küssen." Sie weiß nicht, was sie tut. Als der erste, ein alter, reicher Lüstling, nach ihrem Leibe greift, erhebt sich in wahnsinnigem Schreck ihr starkes, sehnsuchtsreines Magdtum. Sie stößt ihn nieder. Man greift sie. Nun muß sie „sterben, ehe mich einer geküßt und sterben — eh ich einen lieb gehabt". Dies ist die wunderschön gedichtete Ballade aus Duelbergs erstem Akt. Im zweiten erscheint dann plötzlich ein siegreicher Prinz Aldowyn in der Stadt, sieht ein Bild Käthchens und verlangt ihr Leben für sich, indem er den Ratsherren sehr lange und sehr heftige Reden über ethische Kultur

und erotische Sittlichkeit hält. Hier beginnt bereits in der verworrenen und abstrakt debattierenden Abwicklund der wenig tiefen Idee die dramatische Schwäche des Stückes fühlbar zu werden. Aber auch dieser Akt hat noch seine große Balladenschönheit: „Der Prinz als Henker". Denn im roten Mantel kommt Aldowyn zu Käthchen, als wollte er sie zur Richtstatt führen; dann wirft er ihn ab und steht da im Kleid von weißer Seide. So bietet er ihr die Krone der Welt. Aber Käthchens Mut ist erdrückt von der Last ihrer unschuldigen Schuld, und sie willigt ein, die Seine zu werden, unter der Bedingung — daß er sie am achten Tag mit dem Richtschwert töte. Im Henkerskleid kam er; nun soll sein Spiel ernst sein. „Die Sonne muß scheinen an dem Tag, so scheinen, daß aller Augen geblendet werden. Und du wirst dein Schwert schwingen und es niederfallen lassen auf meinen Hals. Und wirst meinen weißen Hals zerschneiden mit deinem reinen Schwert, Prinz Aldowyn!" Das ist die zweite Ballade. Noch schön, aber der ersten an Einfachheit und künstlerischer Reinheit nicht mehr gleich. Mehr noch mißlingt die dritte, die sich über zwei Akte verteilt: „Der Prinz und der Priester". Die beiden schließen nämlich eine Wette um die Seele des Käthchen, das nun doch wieder zum Leben verlangt. Aber es entzieht sich ihnen beiden und geht schließlich zwischen ihnen hindurch freiwillig in den Tod. Diese Ballade enthält wohl noch Einzelschönheiten. Das Ganze aber ist völlig verzettelt in dem Wirrwarr zu vieler Motive und Tendenzen, in ein schwindliges Spiel im Spiel, mit dem Prinz wie Priester täuschend das Käthchen erproben wollen. Dieser letzte Doppelakt, der sehr an Greiners ‚Liebeskönig' erinnert, an dramatischer Klarheit aber

noch unter ihm steht, enthüllt dann vor allem die Schwächen Duelbergs, seinen geistigen Dilettantismus, der, statt einem großen Willen hart und klar zu folgen, in einem Meer stimmungsvoller Einfälle plätschert. In diesem letzten Teil wird die undramatische (weil innerlich unverbundene), aber schöne (weil in jedem Teil abgerundete) Balladenkette ‚das Korallenkettlin' einfach ein „schlechtes Stück". Dabei bleibt das Talent des Dichters groß und unbezweifelbar. Die Gestalten wachsen, namentlich in Nebenfiguren, zu ganz anderm individuellem Leben an als im ‚König Schrei' und die Sprache ist trotz vielen abstrakten Entgleisungen reich an den zauberischen Sinnlichkeiten der Kunst. Nach Käthchens Tat nimmt sich ihr Vater das Leben. Der Bürgermeister berichtet das so: „Weißt du, daß dein Vater, als die Nachricht von deiner Tat durch die Stadt rannte, daß dein Vater sich in der Werkstatt einschloß, den Nagel in die Wand hämmerte, den Strick sich um den Hals band und dann den Schemel mit den Füßen fortstieß." Ein Schriftsteller würde sagen: „Dein Vater erhängte sich." Daß Duelberg das so sagt, macht ihn zum Dichter.

Wenn ein Autor von solchem Talent nur Typus der Oberschicht des dilettierenden Publikums wäre, von der sich ab und zu einer, wie hier etwa Duelberg, zu der auf höherm Niveau schaffenden Zahl der Künstler erhebt, so stünde es gut um unsere Dramatik. Daß man Duelberg als das beinah einzige neue Talent der letzten Zeit, ja fast noch als den Könner, den relativen Künstler unter viel ärgern Dilettanten begrüßen muß: das zeigt, wie schlecht es um unsere Produktion steht! Was unsrer Generation so sehr fehlt, was ihr die Größe nimmt,

das ist der Mangel geistiger Leidenschaft. Sie ist kalt in ihren tiefklaren Gedanken — sie ist wirr und oberflächlich in ihren heißen Sinnlichkeiten. Wenn einer kommt, der um den Kern des Lebens, das Wesen der Gottheit, das Rätsel des Sittlichen — wie ihr es nennen wollt — mit so wilder Inbrunst ringt, daß er hierfür mit all den lebenschaffenden Sinnlichkeiten gerüstet wird, die die Besten von heute bloß für ihre erotischen Problemchen aufbringen, dann wird ein großer Schicksalskampf klar und voll gestaltet werden. Dann werden wir ein Drama haben. Solange nur dogmenkühle Theoretiker oder augenblicksheiße Sensualisten Stücke schreiben, wird das Gepräge unserer dramatischen Produktion bleiben: Talentvoll und schlecht.

INHALT VON BAND 2—4

BAND 2

BAND 3

BAND 4

Druck der E. Gundlach Aktien-Gesellschaft in Bielefeld.





832.09
Bab
B11c
v.1
AUTHOR
Die chronik des deutschen
TITLE
dramas: 1900-1926
832.09
B11c
V.1
116342

